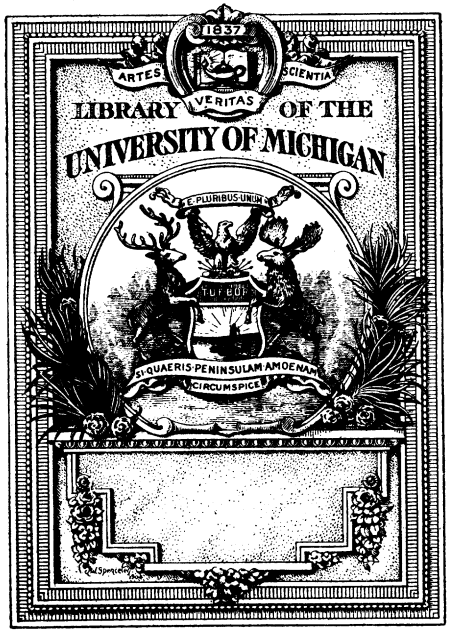

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

D R A M A ' S

VON

J. L. KLEIN.

XI. 2.

Das spanische Drama.

VIERTER BAND. ZWEITE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1875.

GESCHICHTE

DES SPANISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

VIERTER BAND.

ZWEITE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1875.

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Inhalt

des elften Bandes zweite Abtheilung.

	Seite
Die Dramen des Calderon von 1662 bis zu seinem Tode . . .	1—678.
Namen- und Sachregister zum achten bis elften Bande . . .	679—707.

Die Dramen des Calderon von 1662 bis zu seinem Tode.

El Secreto á Voces [1])

(Das laute Geheimniss)

Wer wüsste nicht, dass hier die heimliche Neigung der Herzogin Flerida von Parma für ihren Geheimschreiber Federigo mit dessen heimlichem Liebesverhältniss zu Laura, Hoffräulein, Cousine und Vertrauten der Herzogin, contrastirt? Wüsste nicht, dass der Herzogin Ahnungslosigkeit, bezüglich auf dieses Verhältniss, ihr Gegenbild in der Lage des Geheimschreibers, gegenüber der Herzogin Flerida findet, der von ihrer heimlichen, in Schwermuth verhüllten [2]) Leidenschaft für ihn sich nichts träumen lässt? Dass die Eifersuchtsintriguen der Herzogin um eine Phantasie-Dame [3]) herspielen, die zu ermitteln, sie im geheimen Einverständniss mit Federigo's neugierig geschwätzi-

---

1) Feststück, das 1662 bereits geschrieben war und im königlichen Palast gespielt wurde. Hartzenb. Catal. p. 679.

2) Feder. So gross ist der Fürstin Schwermuth,
Die, als ihrer Trefflichkeiten
Züchtigung, ihr gab der Himmel,
Dass man, um sie aufzuheitern,
Jedes Mittel sucht.*)

3) Fler. Und so staun' ich, Federigo
Dass ihr liebt und nichts erreichet,
Dass kein Mensch weiss, wen ihr liebt.

---

*) u. A. Musik und Gesang, womit die Komödie eröffnet wird.

gem, ungetreuem, und selbst im Finstern herumtappendem [1]) Diener Fabio, alle Hülfsmittel verheimlichter und nur um so mehr entbrannter Leidenschaft [2]) aufbietet? Und dass ihre Vertraute, Hofdame Laura, die, als Gegenfigur zur Herzogin, deren Leidenschaft für Federigo sie um Alles nicht argwöhnen möchte, die Anschläge der Herzogin durch ein sinnreiches Gesprächsspiel vereitelt, wo die zusammengestellten Anfangsworte jedes Verses die den Anschlag verrathende Phrase bilden, die aber nur der eingeweihte Geheimschreiber und Geheimliebster, Federigo, laut Verabredung zwischen ihm und Laura, errathen kann, während das Strophengespräch für alle Andern, mithin auch für die Herzogin, den Charakter eines Gesellschaftsredespiels bewahrt [3])? Daher der Titel der Komödie: 'El Secreto á voces', „Das laute Geheimniss; das Widerspiel — und das ist das Raffinement, das Pikante, die Pointe! — vom „öffentlichen Geheimniss". Die Komödie hat etwas Somnambules. Wie eine Gesellschaft Traumwandler gehen die Personen nebeneinander her, ohne Bewusstseyn von einander und von ihrem Treiben. Zuweilen ist's, als sähe man einen Contretanz von Somnambulen. Das Liebespaar selber bleibt bis zuletzt im Dunklen über die Motive, die sie zu ihren verständnissinnigen wie im Traumschlaf gesprochenen Akrostichon-Räthselspiele drängen. Verwickelung, Wendung, Auflösung, Conflicte, Situationen, zugespitzte Incidenzen, kantenscharfe Unwahrscheinlichkeiten, sind ebenso viele Dachriste, Gibel- und Schwindelstege, worüber die

---

1) Fabio. Dass Du toll bist
Und, als ein gespenst'ger Freier,
Eine Dame Kobold dir
Hast gemacht in Deinem Geiste . . .

2) Flerida (allein).
Wahnsinn meiner Leidenschaft,
Dass Du freier Willenskraft
Kannst ihr Recht so vorenthalten!

3) Feder. Eine Ziffer geb' ich morgen
Schriftlich Dir, worin Du reden
Kannst mit mir allein vor Allen
So, dass Keiner schöpft noch heget
Irgend einen Argwohn, sind auch
Noch so viele gegenwärtig.

Personen fehllosen Schrittes hinwandeln. Die daran gewendete Kunst gemahnt an einen mit erstaunlicher Präcision und mit verbundenen Augen ausgeführten Eiertanz.

Im Einklang mit dem Grundton der Komödie der lauten Geheimnisse und heimlichen Verlautnisse ist des sich in Parma heimlich unter Obhut des Geheimschreibers Federigo[1]) aufhaltenden Enrico, Herzogs von Mantua, heimliche Bewerbung um Hand und Herz der Fürstin von Parma, vor welcher Herzog Enrico als sein eigener Geheimsecretär und Abgesandter mit dem Beglaubigungsbrief erscheint. Diese mysteriöse Person erregt Fabio's gespannteste Neugierde.[2]) Unter den Heimlichkeitslarven versteckter Liebeswerbung die einzige offene Brust, Lisardo, Laura's Vetter und von ihrem Vater, Ernesto, ihr zum Gatten bestimmt, läuft mit dem Korbe ihrer Weigerung, worin der päpstliche Dispens, zwischen den Zähnen einher, wie ein Pudel der in ähnlicher Lage weder beissen noch bellen kann. Wen soll Lisardo beissen, für den sein Nebenbuhler ein Geheimniss bleibt, und da er nicht weiss, mit wem er anbinden könnte.

Die heimliche Verwickelung kommt durch einen Handschuh zustande, den Laura bei einem von der melancholischen Herzogin als sog. Akademische-Unterhaltung vorgeschlagenen Fragespiel, wobei Jeder aus der Gesellschaft das Fragethema: „Was ist grösste Qual im Lieben?“ nach seiner Herzensstimmung glossirt, — fallen lässt, und welchen Handschuh, laut heimlicher

---

Laura. Nun führwahr, ein laut Geheimniss
Wäre, däucht mir, das zu nennen.

1) Feder. Da Du, mir Dich anvertrauend,
Herkommst so geheimer Weise,
Blos um Flerida, die schöne,
Selbst zu sehn, sollst Du's erreichen,
Hier versteckt.

2) Fab. (beiseit).
Wie gern ich einsehn
Möchte, wer der Fremde sey,
Der uns lauter Heimlichkeiten
Vormacht, ohn' ein Rosenkränzler,
Mystik, ohn' ein Pfaff zu scheinen:
'S ist unmöglich.

Verabredung, Federigo rasch aufhebt um ihn, scheinbar nach Ritterbrauch, der Dame zu überreichen, inderthat aber, um den Handschuh, worin ein verstecktes Billet, das ihm ein Stelldichein im Garten giebt, mit einem ähnlichen in der Geschwindigkeit taschenspielerisch zu vertauschen, den er Laura'n als den fallengelassenen Handschuh darreicht. Allein mit dem escamotirten Handschuh liest Federigo das Billet doux in seines Dieners, Fabio, Gegenwart laut, aber für diese als lauter Geheimniss, da der Ohrenspitzer in Herzogin Flerida's heimlichem Spionirdienste wohl von nächtlicher Zusammenkunft seines Herrn mit einer Dame im Garten etwas erschnappt hat — Wer die Dame? ist Federigo's, aber nicht sein Geheimniss, das Fabio denn auch der Herzogin für die goldene Kette, die sie ihm schenkt, mit dem besten Willen nicht verkaufen kann. Flerida muss sich schon vor der Hand mit Fabio's Rapport, betreffs der Zusammenkunft seines Herrn mit einer Dame schlechthin, und mit der dadurch bewirkten Hintertreibung dieser Zusammenkunft im Allgemeinen begnügen: dass sie Federigo unverzüglich mit einem Brief an Herzog Enrico nach Mantua abschickt. Behufs Auskundschaftung der zum Rendez-Vous, auf diese Nacht, im Garten sich einfindenden Dame des nach Mantua heimlich entsandten Briefbestellers, ersucht Herzogin Flerida ihre vertraute Hofdame und Mühmchen Laura, sich nachts in den Garten zu begeben, um zu erspähen, welche ihrer Frauen so sträflich „des Anstands unverbrüchliche Gesetze zu entweihen wagt".

Dass Federigo nicht zum Herzog Enrico nach Mantua reist, sondern Flerida's Brief dem hinter ihm incognito verborgenen Herzog heimlich zusteckt, ist eine von vornherein zwischen Federigo, Herzog Enrico, und dem Dichter abgemachte Sache. Denn wozu nahm Enrico hinter Federigo sein Versteck, wenn nicht zu diesem Zweck? Dass nämlich Federigo seine heimliche Zusammenkunft mit Laura im Garten dennoch halte, während ihn Herzogin Flerida in Mantua glaubt. Das für alle Welt geheime Liebespaar bringt im Garten einige kleine Eifersuchts-Angelegenheiten unter sich ins Reine: Laura, wegen des auffälligen Eifers, womit die Herzogin die Spur der Rendez-Vous-Dame verfolgt. Federigo, wegen des Pudels mit dem Korb zwischen den Zähnen, wegen Lisardo's. Den

Liebenden lässt ein Geräusch kaum so viel Zeit, um erneute Liebesschwüre und ihre Bildnisse gegenseitig auszutauschen, und der ersten Jornada kaum die Zeit, durch Federigo, Laura und uns in aller Eile auf die schon berührte Ziffer zu verweisen, die ihr Federigo morgen, also in der zweiten Jornada schriftlich würde zukommen lassen, und um die sich die Komödie mit ihrem Titel dreht.

Hat auch Laura, wie sie der Herzogin berichtet, nichts von der Dame im Garten entdecken können; diese Genugthuung kann doch die Herzogin Flerida betonen: dass sie die Zusammenkunft Federigo's mit der Heimlichen durch dessen Sendung nach Mantua vereitelt hat[1]), und fühlt die schadenfrohe Lust ihrer Eifersucht durch das von Federigo aus Mantua ihr mitgebrachte Antwortschreiben des Herzogs Enrico als angenehmsten heimlichen Rachekitzel.[2]) Zugleich bestellt Federigo einen Brief an Laura von einer Freundin Celia in Mantua, Base der Fürstin Mutter, den Laura, — flüstert ihr Federigo zu — schnell öffnen möchte. Flerida allein mit Fabio, der auf Kohlen steht vor Begierde, der Herzogin das Einzige was er weiss, dass sein Herr nicht in Mantua war, Parma gar nicht verlassen hat, mitzutheilen, und brennt nach dieser Mittheilung auch aus Aerger über den unerklärlichen apokalyptischen Brief, den der Herzog aus Mantua durch einen Ueberbringer an die Herzogin Flerida gesandt, der aus Parma nicht herausgekommen, oder doch nur ein Stück Weges sich zum Schein daraus entfernt hatte und alsbald mit ihm, Fabio, umgekehrt war, um sich zu seinem Geheimschätzchen zu begeben, nachdem er ihn, Fabio, in seinem Zimmer eingeschlossen. Die Herzogin, die Laura um Aufschluss über diese Räthsel angeht, kann sich das

---

1) Fler. Doch die Lust zum mind'sten hab' ich
Dass ich ihnen dies verwehrt,
Diese Nacht zu sehn einander
Und zu sprechen.

2) Fler. (beiseit).
Seine Hand*); gelung'ne Rache!

---

*) Des Herzogs von Mantua.

Unbegreifliche nur mit einem Spion erklären, den Federigo nach Mantua geschickt, und der ihr den Brief vom Herzog, und Laura'n den von ihrer Base gebracht. Laura stimmt ihr natürlich bei, um so selbstverständlicher, da der Base Brief den von Federigo ihr zugesandten Chiffre-Schlüssel als Einschluss enthält. Die Anweisung, wie der Schlüssel zu brauchen, die Laura nun, nachdem die Herzogin auf den Feuerflügeln der Eifersucht und immer wilder entbrannten Neugier, die unentdeckbare Nebenbuhlerin zu erforschen, davongestürmt, sich vorliest, — diese Anweisung ist uns zur Genüge bekannt. Und gewiss auch unsern Lesern die vorzügliche, mit so viel Situationsgeist und dramatischer Bewegtheit durchgeführte Scene in Erinnerung, wo Laura, auf die Stücke des zerrissenen Briefes den Fuss stellend, die der eifersüchtige sie überraschende Lisardo durchaus sammeln und lesen will, durch die heftige Abwehr die Herzogin, ihren Vater, Ernesto, Federigo und Fabio herbeizieht, und wie glänzend sie nun, von ihrem Vater und der Herzogin gedrängt, den Vorfall zu erklären, den Chiffer-Schlüssel erprobt und den Namen der Komödie im vollsten Transparent leuchten lässt, doch ihr nur und dem Geliebten verständlich, während das Wort des Räthsels den Uebrigen unerreichbar bleibt; und wie sinnreich Laura das „laute Geheimniss" zur Sprache bringt, indem sie das Geheimniss durch die Verlautbarung verhüllt. So streift der natürliche Magier, ein Bosco, ein Döbler, die Aermel und Manschetten auf, lässt die Zuschauer seine Apparate, Kistchen, Kästchen und Becher, mitten in der berückenden Zauberei untersuchen, um deren Geheimniss nur er und seine Cumpane wissen.[1]) Bedient

1) Feder. (beiseit).
Merken will ich, was sie saget,
Denn sie zog das Tuch; die ersten
Worte füg' ich wohl zusammen.
— — — — — — — —

Laura. Flerida, — in deren Gaben
Hat — der Himmel sich verklärt,
Kunde, — wie mein Herz Dich ehrt,
Schon — vorlängst musst Du sie haben.
— — — — — — —

sich desselben Schlüssels nicht auch die Diplomatie der grossen Politik mit dem sinn- und segenreichsten Erfolge, ihrem Grundsatze nachlebend: mit der offenen Wahrheit am unfehlbarsten hinters Licht zu führen? Und ist das Licht nicht selber solch ein Schlüssel, das hinter der Offenbarung aller Dinge sich selbst verbirgt, und das die Wahrheit als Blendlaterne vor sich herträgt, die ihm vor —, und der Lüge heimleuchtet: Veritas lux sui et falsi? Ja hat der Schöpfer das Weltall nicht mit diesem Schlüssel zum „lauten Geheimniss" erschlossen, dessen Chiffer-

---

Feder. (beiseit).
Ha! die Anfangsworte sagen:
„Flerida hat Kunde schon."
Laura. Dass — ich suchte Trost bei Dir,
Du — verzeihst es meinen Schmerzen;
Gänzlich lebt Dein Bild im Herzen,
Hier geblieben — ist es, hier.
Feder. (beiseit).
Deutlich hört' ich dieses Wort:
„Dass Du gänzlich hier geblieben".
Laura. Und gesprochen — hast Du so
Mit — der Braut? Lisardo, wisse,
Der — so spricht, sucht Hindernisse;
Lieben — kann man nicht so roh.
Feder. (beiseit).
„Und gesprochen mit der Lieben".
— — — — — — — —
Laura. Wisse, — der musst Du entsagen,
Der Dein — Wahn solch Unrecht thut.
Diener — deiner rohen Wuth,
Scheint — Dir zärtlich solch Betragen?
— — — — — — — —
Feder. (beiseit).
„Wisse, der Dein Diener scheint".
Laura. Ist — denn Eifersucht, o sprich!
Dein — Ergrimmen, Reiz zur Liebe?
Fürchterlichster — aller Triebe,
Feind — der Ruh', wie hass' ich Dich
Harre — nicht, es ist vergebens
Mein — wird nie, was mich verletzte!
Bei — dem strahlet mir der letzte
Sternenschimmer — meines Lebens. (ab.

Akrostichon, wie Laura ihres lautet: Im Anfang war das Wort? das Wort des Räthsels nämlich, das in Räthselbüchern gleich vorne beim Räthsel auf dem Kopf steht.

Lisardo hängt da zwischen Himmel und Erde, wie die Gans am Seil in jenem Schlächter-Kraftprobespiel, der Jeder der Mitspieler im schnellsten Vorüberritt den Kopf abzureissen sucht. Aehnlich jagt ein „ab" der sich Entfernenden nach dem andern an Lisardo vorbei, ihn mit einem Schüttelruck am Schopf begrüssend. Mit Fabio's Kopf, der gar nicht weiss, wo er steht, würde seines Gebieters Dolch den kürzesten Process machen: fiele Enrico, Federigo's herzoglicher Geheimschützling, dem Zornwuthigen nicht in den Arm, und der ihn auch, hinsichtlich der Herzogin, insoweit beschwichtiget, dass Federigo von dem Vorhaben, der Herzogin ein offenes Geständniss abzulegen, vorläufig abstehen und bis auf Weiteres noch schweigen will. Dieser Herzog von Mantua spielt eine äusserst trübselige Komödienfigur, als einer jener stereotypen Nothnägel in den spanischen Intriguenstücken, jener stehenden Garnböcke und Haspel, die ihre beiden wie resignirt flehentlich emporgestreckten Arme dazu hergeben, die Strähne der Verwickelung an ihnen aufzuspuhlen.

Als neuer Zwischenfall tritt Fabio's Mittheilung an die des Plauderns von ihm bezüchtigte Herzogin ein, dass sein Gebieter ein Damenbildniss besitze. Federigo und Laura begegnen sich bei Flerida. Nun akrostichisirt Federigo mittelst des Schlüssels, uud menetekelt vor Flerida, die so wenig wie Belsazar den Witz davon hat, und lässt sein heimliches Schätzchen die Anfangsworte, wie ein abgerichtetes Canarienvögelchen, zu dem Telegramm aufpicken und zusammenstellen:

„Wisse, Herrin meines Lebens,
Diese wilde Feindin hier
Wehrt mir heute Dich zu sprechen;
In den Garten gehst Du nicht."

Flerida nimmt mit ihrem Geheimschreiber und Geheimliebsten, nachdem sie Laura in dem Horchwinkel sich hat verstecken heissen, ein scharfes Verhör vor, so dass er, verblüfft, mit dem Geständniss von des Herzogs von Mantua heimlichem Aufenthalt in seinem Zimmer herausplatzt. Flerida's Ueberraschung lässt sich nur mit der unsrigen vergleichen, die sich so

unversehens um einen in Aussicht genommenen feinen Entwickelungskunstgriff getäuscht sieht. Ihrerseits kann Laura in ihrem Lauschverstecke noch immer nicht begreifen, wohin Flerida's Plan bei diesem Verhöre abzielt, so wenig wie wir. Doch enthüllt sich der Plan alsbald mit einer Federigo und Laura erschreckenden, für unsere Bewunderung der Calderon'schen Meisterschaft im Verwickeln und Entwickeln befremdlichen Ueberraschung. Gebieterisch fordert Flerida dem ins Bockshorn gejagten Federigo die Papiere ab, die er vom Herzog in Florenz „heut empfing, um des alten Anspruchs willen, welchen er (der Herzog von Florenz) zu haben vorgiebt auf dies Land", auf Parma nämlich. Federigo kehrt in der grössten Aufgeregtheit seines Unschuldbewusstseyns sämmtliche Taschen um, das Innerste zuäusserst, wobei er Fabio's ihm kurz vorher angewünschte „krystallne Hosen" [1]) schmerzlich zu vermissen alle Ursache hat. Mit dem entleerten Taschenінhalt, Papier, Schlüssel, Schnupftuch u. s. w. kommt auch Laura's Bildniss-Kapsel zum Vorschein. Federigo, das vorlaute Taschengeheimniss prästidigitatorisch zurück in die Tasche zu spielen beeifert; Flerida mit gleicher Hast die Kapsel zu haschen erglühend; ein Operetten-Trio von gegenseitig die Worte sich wegschnappenden Halb- und Viertelsversen, zwischen Flerida, Federigo und Laura im Horchwinkel, bis auf die äusserste Bedrängnissspitze getrieben, und nun Laura hervorstürzen, und das Bild ihm entreissen, und es noch prästidigitatorischer mit dem Portrait, das sie von Federigo hat, vertauschen und dieses der Herzogin unter scheltenden Vorwürfen gegen Federigo, ob seines sträflichen Widerstandes überreichen — das Alles braucht nicht länger, als die Kügelchen brauchen, um unvermerkt aus einem Spielbecher in den andern zu verschwinden. Flerida greift nach dem vermeinten Bildniss der Neben-

---

1) Fabio. Möge Gott zum Seelenkleide
Einen Rock von Carmosin
Eine West' aus grauem Ambra
Nebst krystall'nen Hosen Dir
Für das ewige Leben schenken.

In diesen Wunsch hatte sich Fabio's Dankgefühl für das ihm von Federigo, wenn er die Wahrheit sage, versprochene Kleid ergossen.

buhlerin gieriger, als Laura es entrissen, und brennt heller darauf, als das Licht, das ihr Laura halten soll, um das „mächtig zauberische Liebeswunder“ [1]) zu besehen. — Beschämt, verwirrt überlässt Flerida Federigo's Bild der Laura, um es dem Eigner zurückzugeben, davonstürzend mit der verzehrenden Eile von glühender Lava.[2]) Dem verdutzten Federigo erklärt Laura die Escamotage mit den Bildnissen, vertröstet ihn auf morgen wegen beiderseitigen Verhaltens in der letzten, in der dritten Jornada, und eilt ab, um der aufgeschobenen, nicht aufgehobenen Prügelscene, die Federigo seinem verrätherischen Diener, Fabio, vorbehält, freien Spielraum zum Abschluss des Zweiten Acts zu lassen.

Wer Fabio, nach seinem den dritten Act eröffenden, über die vom zweiten auf den dritten vertagten Püffe brütenden Monolog, sich unter dem Tisch verkriechen sieht, der sollte meinen, er suche ein Wetterdach gegen besagte Püffe. Fabio versteckt sich; aber beim Eintritt seines von Enrico begleiteten Herrn, missionsgetreu und durchaus im Charakter seiner Rolle, einmal als Spion und Horcher zu Nutz und Frommen der Herzogin Flerida, und zweitens auch als typischer Horchspion im Interesse der Entwickelung und Knotenauflösung zu Nutz und Frommen des Dichters. Was bekommt aber auch Fabio noch Alles, in seiner Eigenschaft als Doppelspion, unter'm Tisch auf Einen Pasch zu hören: die ganze Auflösung der Komödie vom lauten Geheimniss: Dass Enrico „der durchlauchtige Enrico von Gonzaga, hochberühmter Herzog von Mantua ist. Bekommt ferner den Inhalt des Briefes zu hören, den sein Herr von der unerforschlichen Dame, dem „Erdenwunder“, der „Himmelsblüthe“, dem „angenehmen Staunen“, dem „lieblichen Entzücken“ erhalten, und den Federigo „seiner Hoheit“ vorliest. Und was enthält der Brief von Federigo's heimlichem Herzblatt? Die

---

1) (beiseit).
So erfahr ich
Doch, wer meine Qual bewirkte.

2) In mir glühet Aetna's Hitze,
Nattern trag' ich in der Brust,
In der Seele Basilisken. (ab.)

Lebensfrage für die Komödie: die Aufforderung, noch diese Nacht zwei Pferde dort und dort bereit zu halten, „dann auf Euer Zeichen komm' ich, Uns der Eifersucht durch Flüchten, Wenn hier Flucht gilt, zu entziehn". Und welches Ansuchen an den Herzog vonseiten Federigo's müssen dann Fabio's vor Spannung immer länger werdende Ohren unter dem Tische hören? „Gebt nach Mantua mir Briefe! Und so lange mich zu schützen Sorget, bis ich diese Dame Hab' in Sicherheit geflüchtet." Ein Dienst ist des andern werth. Für die von Federigo genossene geheime Gastfreundschaft sagt der Herzog von Mantua Briefe und Schutz seinem edlen Geheimgönner zu. Das Alles schlürft Fabio unter'm Tisch begierig in die Ohren. Und dass der Schlingel, Er, Fabio, der sich heut noch nicht sehen liess, „die zwei Pferde zur Flucht besorgen soll"! Mit dieser Ohrenfracht beladen, kriecht Fabio nachdem jene Beiden sich entfernt, unterm Tisch hervor auf allen Vieren. Nicht aber qua Esel mit der Ohrenfracht, als Sack Gold, für den Träger unverwerthbar:

Denn was ich
Jetzt erhorcht, dient mir zum Glücke,
Weil daraus vier Dinge folgen,
Die mir ungemein viel nützen:
Wer der Fremde sey zu wissen,
Eins; die Lage zu ergründen
Von der Liebschaft meines Herrn,
Zwei; zu gehn, um dies der Fürstin
Anzusagen, drei; und vier:
Zu empfangen die Gebühren.

Laura glaubt ihre Flucht mit Federigo nicht zweckmässiger, als durch eine Scheinzusage an ihren Vater Ernesto und an Lisardo, sich diesem zu vermählen, bemänteln zu können. Herzogin Flerida, die dazu kommt, beglückwünscht die Braut, Brautvater und Bräutigam, den unbewussten kryptogamen Rückendecker der Flucht seiner, dem Pudel den Korb an den Schweif bindenden Pseudobraut, und fordert Onkel Ernesto und Mühmchen Laura auf, zu morgen den Adel und die Damen der Stadt in ihrem, der Herzogin Namen, zu einem Fest einzuladen, das vielleicht ihren geheimen Gram zu zerstreuen vermöchte. [1])

1) — Vielleicht wird dort den Sorgen,
Die mich beherrschen, sich ihr Mörder zeigen.

Wie preist sie Laura'n im folgenden Zwiegespräch mit ihr glücklich! „Du Glücklichste der Erde! Der so dich liebt, verbindet sich dir!" Doch sey auch sie, Herzogin Flerida, entschieden, „Durch freie Willenslenkung, Jetzt zu besiegen des Geschicks Beschränkung", — Jedes Wort ein geheimer Dolchstich in Laura's Brust! Flerida erklärt sich bereit, Federigo zu ihrem Gemahl zu wählen — Lauter kann kein Geheimniss Dolche sprechen für Laura's Herz. Sie rächt sich mit dem Nadelstich: es könnte in der Kapsel mit Federigo's Portrait auch seiner Dame Bild eingeschlossen seyn. Flerida: „So ist's, ich wette! Kann eifersüchtige Lieb auch überlegen? — Laura daran zweifele nicht, Die Dame war zugegen". Diese Scenen sind mit der feinsten Kunst entworfen. Und wie nicht erst die nächste mit Federigo, dessen Artigkeiten die Herzogin für schüchterne Liebesandeutungen nimmt, und als solche Laura'n heimlich auslegt. [1]) Dagegen scheint ihr Federigo's Schüchternheit sein Verständniss für ihre durch die Seelenblume gehauchte Seelensprache zu umfloren. Laura ist sogleich bereit, ihm das Verständniss zu erschliessen. Flerida: „Thu' es (leise) doch auf solche Weise, dass er etwas merkt". Ob er merken wird! Denkt Laura, und lässt ihren Chiffer-Schlüssel dialogisch zwischen ihr und Federigo heimliche Aufschlüsse wechseln, die Flerida zu ihren Gunsten deutet, still beseligt und süss beglückt sich dann mit Laura entfernend, nicht ohne ein verständnissinniges vielsagendes Ermuthigungswörtchen dem geliebten Geheimschreiber und auch geheimer Akrostiker zuzuflüstern. [2])

Aus welchem Traume, Gott erbarm's! rüttelt dein in holder Wahnseligkeit sich schaukelndes Herz der Tölpel, Fabio, auf, o du engelmilde, Herzogin-Dupe von Parma! „Hilf' mir, Himmel, was vernehm ich!" und lässt Federigo unter dem Vorgeben ein Duell mit einem Nebenbuhler zu verhüten, von Ernesto,

---

1) Flerida (leise zu Laura).
Laura, ach! Hast Du bemerkt,
Dass er schon mir seine Neigung
Zu verstehen giebt?

2) Viel schon sagt' ich, viel verschweig' ich;
Dies genüge.

dem Gouverneur von Parma, für diese Nacht festnehmen. Mit Herzog Enrico's Briefen in der Tasche, auf dem Punkt, sich zur Flucht mit der Geliebten auf's Pferd zu schwingen, erblickt Federigo auch schon Laura's Vater, Ernesto, in seinem Zimmer vor sich stehen, der mit der liebenswürdigsten und beschwichtigendsten Theilnahme nach seinem Befinden sich erkundigt, um als älterer Freund dem unerfahrnen Jüngling Schätze von Lebensklugheit, über Freundschaft, über Diätetik, über die Kunst das menschliche Leben zu verlängern, nach Hufelands Makrobiotik, auszukramen, und mit den angelegentlich innigsten Fragen, „Was meistens Federigo's Vergnügen so des Abends sey" die herzlichsten Beweise seiner väterlichen Fürsorge an den Tag legt, indem er dem vor Ungeduld Zuckenden, jeden Augenblick zum Aufsprung Emporschnellenden an beiden Händen, und dann Federigo's Kniee zwischen seinen Knieen aufs zärtlichste festhält, dem nicht mehr zu haltenden und wie ein wilder Falke sich losreissenden erklärend, dass er, Ernesto, als Freund, Ritter, und Gouverneur von Parma, aus bewussten Gründen „ihn von hinnen nicht zu lassen, oder mit ihm fortzugehen", unerschütterlich entschlossen sey. So wie Federigo, der die „bewussten Gründe" auf seine Flucht bezogen, nun aber aus 'Ernesto's Aeusserungen inne geworden, dass es sich um Verhütung eines Zweikampfes handelt — gewaltsam seiner Packung sich zu entreissen Miene macht, vorgeblich um seiner Ehre zu genügen, lässt Ernesto die ultima ratio eines parmesanischen Gouverneurs, seine Soldaten hereintreten. Federigo muss nun klüglich kleinbeigeben, mit dem geheimen Vorbehalt, über's Dach weg zu Laura zu flüchten.

Nacht. Flerida und Laura begegnen sich im Garten, jede von ihrem Herzensbedrängniss dahin geführt; Laura freilich giebt als Grund ihrer nächtlichen Unruhe, Sorge für Flerida an. Gehen an die Gartenthür, Flerida heisst sie öffnen, Laura zögert. Flerida dringt darauf, von Neugierde verzehrt und verbirgt sich hinter Laura. Federigo, der ausserhalb des Gitters erscheint — sein erstes Wort ist „Theure Laura" — Flerida braucht nicht mehr, sie weiss genug. Diese jähe Aufklärung des lauten Geheimnisses durch Federigo's vorlanten Anruf könnte mehr einem Fall ins Haus mit der Garten-

thür, als einer kunstreich allmälichen, freiwillig und wie von selbst aus der Verwickelung sich lösenden Entschürzung zu gleichen scheinen. „Theure Laura!“ das ist ein Platzen, nicht Lösen des Knotens. Zum Ueberfluss erzählt Federigo, nun im Garten, der Flerida, die mit verstellter Stimme, für die zutod erschrockene Laura in deren Rolle eintritt — haarklein, was zwischen Ernesto und ihm vorgefallen: „Dass diese stolze, diese harte Fürstin deinen Vater eben Zu mir sandte“ u. s. w. Er konnte mit Hülfe des Chiffer-Schlüssels nicht deutlicher laute Geheimnisse aus der Schule schwatzen [1]) — Flerida — immer als Laura — schickt ihn heim; es sey für diese Nacht schon zu spät die Flucht zu wagen, „ein Anderes wollen morgen wir beschliessen“. Federigo verlässt den Garten. Kurzer, blitzhafter Wortwechsel zwischen Flerida und Laura, beide aber von den Blitzschlägen, nicht ihren, sondern der Situation, getroffen und wie auf den Mund geschlagen. Durch die geöffnete Hinterthür tritt Ernesto mit Fabio und Wache ein. „Es wird allmälig Tag“ lautet die Theateranweisung und meint: „Nun wird es Tag“. Die Frauen treten zurück. Ernesto verlangt Auskunft von Fabio: „Welche Pläne du mit den Pferden hier im Parke hattest“. Fabio: Er und Plan! „Ich bin ein Mensch ganz ohne Plan,“ Darauf kann ich der Gouverneur von Parma Staat machen, oder wie der Berliner sagt: Gift nehmen. „Ich bin ein Mensch ganz ohne Plan“ — Und wie menschlich das sey, beweist der Umstand, dass selbst der trefflichste und schwierigste Komödienplan zuletzt in die Krümpe gehen kann, ohne dem orthodoxen Glauben der ganzen kritischen Christenheit an Calderon's Unfehlbarkeit im Knotenschürzen, insbesondere im Knotenlösen, Abbruch zu thun. Ernesto erblickt die Herzogin, stattet Rapport ab, dass er Fabio mit Pferden wartend betroffen. Was nun mit Herrn und Diener zu machen? Flerida beauftragt ihn, den Herrn hierher zurstelle zu bringen, und den Diener frei zu lassen: Ernesto eilt den Befehl zu vollziehen. Laura, in Todesängsten: „Herrin, was ist Dein Gedanke? Schone, fleh' ich, meinen Ruf!

---

1) Laura (beiseit).
Könnt' er mehr noch sagen, mehr noch
Würd' er sagen. Ich erstarre.

— Flerida: Lass mich Laura". Nun kommt auch Enrico, Herzog von Mantua, daher, um Frederigo's Freiheit zu erbitten. Herzogin Flerida bedeutet den „Gesandten" des Herzogs von Mantua, nicht nur Federigo's Freiheit stehe nichts im Wege, auch ihm, dem Gesandten des Herzogs von Mantua, gebe sie volle Freiheit, „Parma heut noch zu verlassen". Dem Gesandten von Mantua fällt der Herzog in die Strümpfe, auf die er sich machen soll, und er sagt sich das heimlich in einem Aparte.[1]) Was nun daher gerannt kommt, ist Pudel Lisardo mit dem Korb zwischen Zähnen und mit dem päpstlichen Dispens im Korb, und auf Grund des letztern, mit der verbrieften in aufwartender Pudelstelluug geltend gemachten Anwartschaft auf Laura's, seiner Muhme, Hand. Gleichzeitig erscheint Ernesto mit Federigo, den, zu allgemeinster Ueberaschung, Flerida auffordert, Laura'n als Gatte die Hand zu reichen.[2]) Zu allgemeinster Ueberraschung — auch der unsrigen, denn diese unversehene, aus einem plötzlichen Anfall von Selbstüberwindung entsprungene Entschliessung mag ein weiblich hoher, fürstlich schöner und einer herzoglichen Gattin würdiger Zug seyn, aber nach komödien-menschlichen Kunstgesetzen ist dieser plötzliche, wie immer seelen-hohe Entsagungsbeschluss der Machtspruch eines Gottes oder einer Göttin aus der Maschine. Dabei aber beruhigt sich eine Capa y Espada Komödie, vollends eine Calderon'sche nicht; diese bedarf noch einer endgültigen Spannungsentwickelung, eines letzten Effectschlags, eines Schlussbravourkunststückchens, und müsste darüber ein neuer Knoten geschürzt und dieser mit dem Duellschwert entzwei gehauen werden, an das Lisardo schlägt, der statt über den Stock, durchaus über die Klinge mit Korb und Dispens springen will, eh' er auf Mühmchen Laura's Hand verzichtet. Seinerseits steht schon Federigo bereit, ihn diesen Sprung über seine Klinge machen zu lassen. Auf Lisardo's Seite ist Vater Ernesto, auf Federigo's der noch immer verkappte Enrico

---

1) Enrico (beiseit).
Mit wie listigem Spruch, o Himmel!
Hat mich Flerida verbannt
Und enttäuscht.

2) Denn so sieg' ich über mich.

getreten. Herzogin Flerida und die Komödie, das laute Geheimniss und die Göttin aus der Maschine wären zusammen auf's ärgste blamirt, ohne den letzten Pfeilschuss, den die Herzogin Flerida mit dem letzten Stegreifs-Bolzen aus ihrem, dem blinden Zufalls-Liebesgott abgeborgten Köcher, als plötzlichen Einfall, schnellt; und wenn die Komödie nicht über den abgeschossenen Pfeil, wie jener Gauklerjunge des Königs Kambyses, mit einem Salto mortale Kobold schösse. Flerida's plötzlicher Einfallsschuss, der Schuss, den sie aus dem Stegreif thut, oder bekommt, ist — Enrico's Entlarvung als Herzog von Mantua [1]), worauf Ernesto, als Gouverneur von Parma, in seines Hofschergenthums durchbohrendem Ehrgefühle, nicht anders kann, als, gleich dem gespiessten Wurm auf der Nadelspitze, sich vor der durchlauchtigsten Fürstlichkeit zehnmal in Einer Wendung zu krümmen und zu beugen. [2]) Pudel klemmt natürlich auch sofort wedelnd den Schweif ein. [3]) Mantua's Herzog stürzt Parma's Herzogin zu Füssen, flehend „um den Lohn seiner Liebessorgen", den ihm ihre Hand gewährt. [4]) So erhalten wir eine Entwickelung, wo Spitze auf Spitze sich improvisatorisch emportreibt, und mit einer aus Duelldegen- und letzten Stegreifpfeilspitzen hochragenden, auf der Nasenspitze balancirenden Pyramide die spanische Komödien-Grandezza der Frauenstandesehre, als mit ihrer überraschendsten

1) Fler. G'nügt es nicht, dass mir's gefällt —
G'nüg' es denn, dass sich auf seine (Federigo's)
Seite stellt der Herzog Mantua's.

2) Ernesto.
Wenn die Beiden dies erhab'ne
Paar beschützt, so bleibt, Lisardo,
Meiner Ehre wohl nichts And'res,
Als sie auch in Schutz zu nehmen.

3) Lisard. Gross ist zwar für mich der Schaden,
Doch die Tröstung nicht geringer,
Da ich seh' es offenbaret
Sich als Günstling Federigo.

4) Fler. Hier ist meine Hand; ich will,
Wie ich mich vergessen hatte,
Nun gedenken, wer ich bin.

Production, die Vorstellung beschliesst. „Seltsame Marter!“ ist eine von Flerida's letzen Herzensergiessungen

Seltsame Marter!
Doch, wenn Liebe sie erzeugte
Soll ihr Ehr' ein Ende machen. —

Ja wohl! Das eben ist des Lustspiels „seltsame Marter“, dass der Liebe, und mit ihr zugleich der ächten komischen Katastrophe und Seelenkatharsis dieses verwünschte Gespenst von spanischer Komödienehre ein Ende macht! Des lauten Geheimnisses Räthselwort ist diese Ehrenfratze; die letzte Spitze der Capa y Espada-Komödie: dieser Ehrensparren; der Doppelspitze Pfeilhaken, in den sich ihre herrlichsten Meisterstücke selbstmörderisch umkrümmen, ist der Scorpionstachel Ehre, und der Feuerzirkel, der den Scorpion zum selbstmörderischen Stich in den Kopf reizt, er ist der Kreis der hundertjährigen Scheiterhaufen-Flammen, die zum grössern Ruhm des Molochs der fanatischen Ritter- wie Kirchen-Dogmen-Ehre die spanischen Köpfe so intensiv erleuchteten, dass sie in dem Gehirn der grössten Geister Brandflecken zurückliessen, und ihre wunderwürdigsten Bühnenstücke von der Doppelfackel des fanatischen Glaubenswahns und fanatischen Ehrbegriffs angebrannt erscheinen dürfen; ein Vergeltungsgericht für so viele von der Inquisition leibhaftiglich, als verdächtig, angesengte Schriftwerke. Ueber die Abfassungszeit der Komödie 'El secreto à voces' conjecturirt Valentin Schmidt: „Da unser Drama die Spuren der höchsten innern und äussern Vollendung an sich trägt, so möchte ich es in die Zeit der höchsten Entwickelung der Kraft des Dichters setzen, gerade in die Mitte seines Lebens“. [1] Noch eine Spitze! Auf des Dichters äusserste Spitze eine kritisch-enkomiastische Ueberspitze, wie die elektrische Flammenspitze die höchste Thurmspitze krönt, oder auf die Nadel ihrer Wetterstange noch ein alleroberstes Ehrenhörnchen [2] als Punkt auf's I setzt. Das verstiegene Ehrenhörnchen zerstiebt schliesslich in kritisch-elektrische Funken von sechs Linien oder Zeilen im Durchmesser:

1) a. a. O. S. 162. — 2) Corniculum nannten die Römer eine hornförmige Zierde des Kriegshelms als Auszeichnung für Wohlverhalten im Felde; eine Art militärischer Orden. Liv. X. 44.

„Hoheit und Reinheit der Gesinnungen der Personen, mit Ausnahme des Dieners [1]), die Darstellung des feinsten, höfischen Lebens mit seinen Gefahren [2]), der Sieg der Pflicht über die schönsten Wünsche und reinsten Leidenschaften [3]), Alles in die gebildetste, reichste und blühendste Sprache ergossen, dies zusammen sichert diesem Werke seinen Platz unter den ersten Erzeugnissen der dichterischen Kunst." — Immerhin, aber netto, nicht brutto — nicht ohne Abzug, der — so lange Kunstregeln etwas gelten — anbrüchigen Entwickelung — anbrüchig durch Fabio's Horchen unter'm Tisch und Flerida's Stegreifs-Entschluss in der Klemme: abzudanken, als Fürstin der Liebe nämlich, — dem Thron zu entsagen, als Königin des Hochzeitsfestes, und die Regierung an Laura abzutreten, noth- nicht pflichtgedrungen; ehren-, will sagen, schandenhalber, um der Komödienehre aus der Tinte zu helfen und, derentwillen, mit einem blauen Auge davonzukommen. Calderon — diese Ehrenerklärung sind wir seinem grossen dramatischen Genie schuldig — Calderon konnte Spaniens halber Shakspeare werden — schon deshalb nur ein halber, weil ihm zu einem ganzen der bacchische, der gotttrunken poetische Humor, der tragische wie der komische, fehlte — doch Spaniens halber Shakspeare konnte Calderon immerhin werden, wenn Spanien überhaupt auch nur einen halben Dichter von Shakspeare's weltüberschwebender Geistesfreiheit hervorzubringen vermöchte. Was dem Vollgewicht eines grössten dramatischen Dichters in Calderon Abbruch thut, ist der Spanier — eines für alle Zeiten in allen Literaturen grössten dramatischen

1) Und Lisardo's, des zweiten Gracioso in der Komödie, mit dessen platter Lächerlichkeit sich „Hoheit und Reinheit der Gesinnungen" kaum verbinden lassen. Ja die Heldin dieses allerfeinsten, reinsten, einzig hehren Hofdupirungs-Lustspiels, Laura selbst, die ihren Vater, ihre Fürstin täuscht und äfft, — nicht lustspielwidrig, o nein! im Gegentheil, im vollen Einklang mit dem Geist eines feinen spanischen Hofintriguenstückes — aber auch im vollen Einklang mit „Hoheit", mit „Reinheit der Gesinnung"? — 2) Gefahren? des „höfischen Lebens"? Nicht doch! Die Gefahren sind lediglich Leibesgefahren, wie sie überall begegnen können. — 3) Wenn dieser Sieg nicht als Impromptu, als Nothbehelf der in's Gedränge gekommenen Entwickelung erschiene! Wenn dieser Sieg überhaupt als ein „Sieg der Pflicht" und nicht vielmehr des Schiboleth der Calderon'schen, in jener Zeit bereits zu einem blossen Komödien-Stichwort gewordenen „Ehre" sich erwiese.

Dichters, wie Aeschylos, Sophokles, Bhawabuti, Shakspeare, Schiller. Jung und herrlich blühend immerdar, Herzen und Geister anmuthend, erleuchtend, beflügelnd zum Erschwingen der höchsten Ziele menschlicher Seelenbildung und Seelenschönheit; beseligend das Menschengemüth durch alle Jahrhunderte und Aeonen. Einen solchen Dichter konnte Spanien nicht hervorbringen, und das ist Calderon's Ehrenrettung.

Zeichnen wir rasch im Stempelumriss, wie auf numismatischer Tafel, zu der Hauptseite der Medaille, mit der Legende: 'El secreto á voces', die Rückseite mit dem Kehrbild:

Nadie fie su secreto.[1])

(Niemand vertraue sein Geheimniss.)

Der gegen die weise Titelvorschrift in dieser gleichfalls in Parma spielenden Komödie, gleich beim ersten Schritt, verstösst, ist Don Cesar, der seinem Freunde, Don Arias, den eben durch seinen Diener, Lazaro, erhaltenen Brief der angebeteten Ana de Castelvi, in seines Herzens überströmender Seligkeit mittheilt. Der Brief verheisst ihm, nach zweijähriger unbegünstigter Liebes-Bewerbung, Herz und Hand.[2]) Im Rausche seines unverhofften Glückes schüttet Don Cesar sein Liebesgeheimniss bis auf den Grund aus, dem Freunde auch den Namen der Geliebten nicht verschweigend, umwunden mit allen möglichen auf das Vertrauen zum Freunde sich stützenden Verwahrungen gegen Verletzen des heiligen Verschwiegenheitssiegels, wo es sich um das Herzensgeheimniss einer Dame handelt.[3]) Die Verwahrung

---

1) 1651 verfasst. Hartzenb. a. a. O. IV. p. 683. Hartzenbusch bringt sie und die ihr thematisch verwandte 'El secr. á voces' in die Klasse der 'Comedias palaciegas' „Palastkomödien" deren Handlung nämlich am Hofe vorgeht, Hofintriguenkomödien (1. IV. p. 29—63).

2) Dos años ha que la sirvo . . .
Amor, con llanto ofendido . . .
Coronó mis pensamientos
Hoy tuve suyo un papel;
Que nada encubriros puedo;
Que contentos repetidos
Son duplicados contentos.

3) Mirad, Don Arias, que os fio
Mucho, y que no soy de aquellos

steigert die Schuld seiner unverwahrten Zunge, da Cesar's felsenfestes Vertrauen auf Don Arias' Verschwiegenheit nicht vorweg motivirt ist, und er diesem auf die Seele bindet, das Mitgetheilte vor dem Fürsten Alejandro Farnese [1]), Parma's Gebieter, geheim zu halten, als dessen Vertrauten er Don Arias doch kennt, er, selber Hofmann, Günstling und Geheimschreiber des Fürsten Farnese, von dem beauftragt, Don Arias eben kommt, um sich bei Don Cesar nach der Ursache seiner Schwermuth zu erkundigen. Das freilich weiss Don Cesar nicht, dass Fürst Alejandro unmittelbar vorher Don Arias zum Vertrauten seiner erst am selbigen Morgen für Doña Ana de Castelvi entbrannten Leidenschaft gemacht hat. Um dem Komödientitel von vornherein keinen Stoss vor des Helden Kopf zu ersparen, lässt Don Cesar den Freund das Billet der Geliebten lesen, worin sie ihm zum Abend ein Rendez-Vous giebt. [2]) Zwischen zwei Verpflichtungen, Freundschaftspflicht und Günstlingspflicht, zwei anvertrauten Liebesgeheimnissen, dem seines Fürsten und dem seines Freundes, zwei Wechselfällen von Verrathsbegehung am Fürsten oder am Freund, zwischen dieser zwiefältigen Klemme, wäre Don Arias der bestellte Einfaltspinsel in einer Comedia palaciega, wenn Fürst Alejandro nicht vor Schluss der ersten Jornada noch das ganze Herzensgeheimniss seines Lieblings und Geheimsecretärs, von dessen Busenfreund und seinem Vertrauten und Günstling, Don Arias, auf dem Präsentirteller zugereicht erhielte, mit der geheimen sophistischen Beschwichtigung des Freundschaftsgewissens, vonseiten des Mittheilers, dass der Fürst

---

Que por alabarse venden
A pregones sus secretos;
Que á saber en que consiste
De una mujer la honra, creo
Que hiciera sus mismas lenguas
Mordazas de su silencio.

2) Don Juan's von Oesterreich's, des Halbbruders von Philipp II., berühmter Nachfolger in den Niederlanden (1578).

3) „Vien en pasando la torde
„A la calle, y te déré
„Lo que apenas sentir sé.

seine mit dem laufenden Tage entstandene Liebe zu Doña Ana auch als Eintagsleidenschaft seiner nachhaltigen Liebe für den Geheimschreiber aus fürstlicher Grossmuth opfern würde [1]), und drückt dem casuistischen Monolog das Petschaft des Dichters bei, in dessen Namen erklärend: „Confuse Künste das, die ich zweifelvoll hier treibe, indem ein Freund, unwissentlich und in bester Absicht, einen Freund zugrunde richtet. [2])

Nach vielen zwischen Eifersucht und gekränktem Fürstenstolz Spiessruthen laufenden Zweifelsqualen, stampft der künftige Held von Mastrich, Fürst Farnese, seines Lieblings und Geheimsecretärs — Geheimsecretär, dessen tiefstes Herzensgeheimniss ein offener an die Hausthür genagelter Brief ist! — stampft Principe Farnese das nächtliche Rendez-Vous seines Geheimschreibers und Günstlings zornig unter dem Fusse mit dem Ausruf: „Kann ich sie nicht besitzen, soll Er sie nicht besitzen!“ [3]) Vor seinem Gang zum Stelldichein trifft Don Cesar mit dem Fürsten Alejandro und Don Arias zusammen. Unter dem Vorgeben den Schwermüthigen zu zerstreuen, den Cesar vergebens bis auf die letzte Spur abgestreift zu haben Sr. Hoheit hoch und höchst betheuert, schleift ihn Fürst Alejandro durch alle Vergnügungslocale der Stadt Parma, mit der Versicherung: seine ganze Stadt Parma sammt Zubehör würde er für das Vergnügen, ihn froh und heiter zu sehen, hingeben. [4]) Mit dem gefährlichsten Rückfall

---

1) Hoy del principe ha nacido
El amor . . .
El á Cesar quiere bien . . .

2) Confusas máquinas son
Estas que dudoso sigo
Porque ignorando, un amigo
Mato con buena intencion.

3) — pues yo no la gozo, no la goce.

4) Yo te quiero divetir
— — — — — —
— — — podremos ir
Encubiertos y embozados
A visitar disfrazados
Varios modos de placeres.
Músicas, juegos, mujeres

in verzweiflungsvolle Schwermuth ob dem ihm unter den Füssen entzogenen Rendez-Vous, und darüber vor allem trostlos, was nun Doña Ana denken und sagen werde [1]), hält sich Don Cesar mit seinem Diener Lazaro auf den im Zwischenact in Gesellschaft des Fürsten ihm bevorstehenden maskirten Nachtbesuch aller Kneipen und Tanzböden Parma's gefasst! Geschieht dir schon recht, strafpredigt Lazaro, an der Schwelle des Zwischenactes von der ersten zur zweiten Jornada mit Hinweis auf die Titel-Devise: „So geht es Jedem, der sein Geheimniss nicht verschweigen kann". [2]) Warum liess auch mein Dichter — konnte Don Cesar unter Schwermuthsthränen schluchzen — liess er mich auch, bloss auf diese Gefahren hin, aus der Schule schwatzen? Warum mich, anstatt den ganzen Baarvorrath an Geheimnissen aus meinem Herzbeutelchen dem Vertrauten des Fürsten Alejandro, meinem guten Freunde, aber noch besseren Höfling und Fürstendiener, ins Ohr zu schütten — warum liess mein Dichter mich nicht lieber gleich meinem allergnädigsten Herrn und huldgünstigen Beschützer zu Füssen fallen, ihm ein offenes Geständniss meiner reinen heiligen Liebe zu Doña Ana de Castelvi ablegen, und um des gnadenreichen Fürsten Einwilligung zu unserer Ehe bitten? Dies und Aehnliches durfte Don Cesar mit Fug dem Vorhalte seines Dieners Lazaro, den Dichter dafür belangend, einwenden, um so mehr, da seine Seele sich doch von der eben erst mit dem heutigen Morgenroth aufgebrochenen nebenbuhlerischen Leidenschaft des Prinzen für Doña Ana nicht das Mindeste im Schlafe konnte einfallen lassen. Die Besorgniss, dass bei solcher offenen Erklärung von Anfang herein die Komödie und ihr Titel Gefahr laufen, sich gegenseitig in der Wiege zu ersticken, diese Besorg-

---

Entretendrán tus cuidados;
Que yo te quiero de suerte,
Que por verte alegre, diera
Todo mi Estado, y pudiera
Quedarme solo por verte.

1) Doña Ana
Que dirá de mí.

2) — tales peligres tiene
Quien no calla su secreto.

niss kann nur den Dichter, nicht aber die dramatische Person anfechten, die vielmehr von ihm zu verlangen das Recht und die Pflicht hat, dass er ihr Thun und Lassen nicht seinetsondern ihretwegen, und nach der Wahrscheinlichkeit motivire, wie sie, ihrer Stellung zu den übrigen Personen gemäss, ihrer Gemüthslage nach, sich zu verhalten und zu entschliessen habe. Dieser Wahrscheinlichkeit ist aber weder durch eine situations- und expositionsgerechte Begründung von Don Cesars überstürzender Ausplauderungsbegierde, noch von seiner Mittheilungsscheu und Verschwiegenheitsangst dem Fürsten gegenüber Rechnung getragen. Um der Verbeispielung der Titel-Moral willen von vornherein aber die Beispielfigur mit dem Kopf gegen diese Titel-Moral rennen lassen, ist eine eclatante petitio principii, die das Lustspiel der Gefahr aussetzt, in einen fehlerhaften dramatischen Zirkel zu verlaufen. Der Einwurf, dass demnach jedes, einen Charakterfehler, wie z. B. Verlogenheit, Scheinheiligkeit u. s. w. zu komischem Austrag bringende Lustspiel derselbe Tadel träfe, da doch in jedem derartigen Charakterlustspiel der Träger desselben gleich bei seinem ersten Eintritt durch irgend einen kennzeichnenden Zug seinen Tribut gleichsam an die betreffende Incidenz des Stückes zu leisten habe — dieser Einwurf wird hinfällig, einmal an der Erwägung, dass ein solcher expositionelle Charakterzug eben nur ein vorbereitender, die kunstvolle Entwickelung des Charakters einleitender, kein entscheidender, die Katastrophe vorweg bestimmender seyn dürfe. Zum andern aber findet der Einwurf auf unsere Warnungskomödie, dass „Niemand sein Geheimniss vertraue", keine Anwendung, da dieselbe kein Charakterlustspiel ist, noch seyn soll. Don Cesar ist keine Verbeispielungsfigur von Vertrauensseligkeit, eines von Natur und Charakter Vertrauenseligen, Indiscreten, Unverschwiegenen, der sein Geheimniss nicht wahren kann: Don Cesar vergisst sich nur in diesem Falle, und schüttet im Taumel seines Liebesglückes das übervolle Herz in den Busen eines treugeglaubten Freundes aus. Es musste daher eine solche Selbstvergessenheit einen ritterlichedlen, in Frauen- und Liebesangelegenheiten mit kundigem Zartgefühl sich dargebenden jungen Mann, wie Don Cesar nicht als unbesonnene Thorheit miteins und aus dem Stegreif überkommen. Die Mittheilung an den Freund, wie die ängstliche Verschwiegenheit gegen den Prinzen, Beides musste so gründlich

beursacht erscheinen, dass Verwickelung, Situation und Entwickelung aus einem entschuldbaren, begreiflichen und zu rechtfertigenden Versehen sich mit dramatischer Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit ergäben.

Wer vermöchte aber mit Don Cesar's, nach widerwillig in Gesellschaft des schadenfrohen Fürsten durchschwärmter Nacht, auf übernächtiger Strasse heimlich gestöhnten Ach's und Weh's (¡Ay de mi!) ein komisch sympathisches Bedauern zu fühlen? Wer sollte nicht vielmehr seinen Aparte's, während Fürst Alejandro an der Seite des Don Arias, des noch als ehrenwerth geschilderten und in edler Absicht verrätherischen Freund-Spions, sich darüber kitzelt, — wer sollte nicht vielmehr Don Cesar's in Aparte's ausgeathmetem Gram über sein geschwänztes Rendez-Vous und Doña Ana's so schwer getäuschte Zärtlichkeit zurufen: Tu l' as voulu, George Dandin!? Wer nicht seines Dieners Lazaro (am Schluss der ersten Jornada) ihm versetzten Schlag ins Gewissen nachholen: Geschieht dir schon recht, warum hast du dein Geheimniss für nichts und wieder nichts verschwätzt? Ja man möchte fast die gute, liebeselige Doña Ana schelten und schmähen, die mit ihrem Kammermädchen Elvira noch in der Morgendämmerung auf den Rendez-Vous-Flüchtling unter Selbstvorwürfen über ihre unveränderte Zärtlichkeit für ihn [1]) am Fenster harrt, eine noch so scheinbare Entschuldigung ersehnend, um ihm vergeben zu können. Ihre Sehnsucht danach ist so innig, wie uns seine nach ihr kaum erscheinen kann, wenn sie oben am Gitter seinen unter demselben endlich gelallten Entschuldigungen vorwurfsvolle Klagen nur zuhaucht, um an das verlassene Fenster gleich wieder zu treten, und seine Huldigungsgrüsse in ihre liebesbrünstige Seele zu schlürfen, und seiner Betheuernng, der Fürst habe ihn zurückgehalten [2]), innig zu lauschen. Ihr schwärmeri-

---

1) Da. Ana. Si viniera ahora (¡mira
Lo que es querer!) y me diera
Disculpa, aunque lo supiera
Yo misma que era mentira'
Por mi respeto me holgára . . .

2) Hasta verle me ha tenido
El Principe.

sches Gefühl, ihr liebeholdes Wesen wirft nur einen dunkleren Schatten auf seine saumselige-schwatzselige und, wie man argwöhnen könnte, mehr aus Eitelkeit, als aus Mittheilungsbedürfniss ihr Geheimniss preiszugeben eilfertige Leidenschaft.

Die um den Verwickelungsfaden sich fortspinnenden Anschläge und Zwischenfälle scheinen uns nicht zu Calderon's glücklichsten und glänzendsten zu zählen. Wie durch Sprossenbildung treibt der erste Fehler neue ähnliche Verzweigungen, die keine organisch lebendige Gliederung darstellen. Don Cesar will die Anwesenheit von Doña Ana's Bruder, Don Felix, beim Fürsten benutzen, um einen Brief an die Geliebte zu schreiben, und spielt wieder die Henne, die ihr zu legendes und gelegtes Ei begackert, und theilt wieder sein Vorhaben dem Don Arias mit, der dann nicht ermangelt, sogleich und in Gegenwart des Don Cesar seine Sprossenröhre ingestalt eines Ohrtrichters zu treiben, mittelst dessen er dem Prinzen das Briefgeheimniss zuraunt [1]), doch nicht ohne sich vorher mit seinem ohrenbläserischen Freundschaftsgewissen verständigt zu haben. Zu spät, gutes Gewissen! musstest früher kommen! gieb dich nun zufrieden! [2]) Im Nu hat auch die Eifersucht schon dem Prinzen ein Plänchen ins andere Ohr geblasen, um die Wirkung von Cesar's Liebesbrief an Doña Ana zu paralysiren; ein Plänchen aus des Luft gegriffen, ein Stegreif-Anschlag, dergleichen weder einer Palastkomödie, einem feinen Intriguenlustspiel, noch einem Prinzen Farnese, am wenigsten einem Fürsten der spanischen Verwickelungskomödie — wie Don Pedro Calderon, ziemen möchte. Principe Alejandro sprengt nämlich Doña Ana's Bruder, Don Felix, spornstreichs nach Haus, mit der Alarmirungslüge, Doña Ana habe eine Ohnmacht bekommen. [3]) Statt in Ohnmacht würde der angstvolle nach Hause

---

1) D. Arias. (ap. al Princ.)
— — — — — — —
Un papel la ha enviado,
Viendo que está Don Felix ocupado.

2) D. Arias. Con estas confianzas mas me obliga;
Pero ya llega tarde.

3) Un desmayo á Doña Ana
Ha dado.

stürzende Bruder die Schwester über einem Liebesbriefchen an Don Cesar, das ihm eine Zusammenkunft vor ihrem Landhaus auf den Abend verheisst, betreffen, hätte Doña Ana das Briefchen nicht eiligst versteckt, so dass er nur über die Aufregung, die sie nicht verbergen kann, Auskunft fordern kann. Diese ertheilt ihm, der verwirrten Herrin mit einer Nothlüge zuhülfe eilend, Zofe Elvira, mit der, die Lüge des Fürsten, dank einem analogen Zufalls-Einfall, wiederhallenden Echo-Lüge: Des Fräulein's Aufregung rühre von einer eben überstandenen Ohnmacht her. [1]) Eine arge Nothbehelfslüge, die, als Kunstgriff, die Erfindungsmeisterschaft des Dichters Lügen strafen könnte, käme ihm nicht jener andere Meistergriff, der Bravour- der tour de force-Kunstgriff zupasse, kraft dessen Elvira's Lüge sich zu Doña Ana's Lüge: ihre Ohnmacht habe ein fürchterlicher Kampf vor der Hausthür veranlasst, aufbläht, und in dieses Lügenconvolut demselben zu dem falstaffartigen Lügenwindsack, infolge von Lazaro's Verblüfftheit aufschwillt, der, mit Don Cesar's Liebesbriefchen an Doña Ana in der Tasche, bei ihres Bruders Don Felix' Anblick, in phantasmagorische Wirbel von Lügendampf sich auflöst, worin, wie im rosenrothen Magnetnebel der aurora borealis, ganze Schwadronen von Berserkern kämpfen, mit denen er sich, schwört er, hätte herumschlagen müssen, und die, gleich Falstaffs steifleinenen Kerlen, von drei nach und nach, durch Selbstmultiplication, sich bis auf vierundzwanzig Lanzenbrechern vermehrt hatten. [2]) Don Felix der Lazaro's Multiplicationsexempel dessen Verwirrung zuschreibt, eilt hinunter, um sich mit eigenen Augen von diesem mörderischen Strassengefecht, worin er Don Cesar verwickelt vermuthet, zu überzeugen. Bei seiner Rückkehr mit der beruhigenden Meldung, auf der Strasse sey nichts mehr von einem Kampf zu sehen noch zu hören, hat Lazaro mit Doña Ana eben die Briefe ausgetauscht. Potz Blitz! Wie schmuck und stattlich nun die mit Lügengas gefüllte und bunt

---

1) Un desmayo que la ha dado,
Desta suerte la ha dejado,
Sin aliento y sin color.

2) D. Felix. Pues los doce, nueve y tres
Son veinte y cuatro.

bewimpelte Montgolfiere aufsteigt vor den Augen der ihr nachjauchzenden Mosqueteros! Und wie kunstreich — das ist die Meister-Volte eben, die eine Erfindungs- und Compositionsschwäche in ein Kunststück umzaubert — wie kunstreich des Principe Alejandro Farnese Schneeflöckchen erlogener Ohnmacht zu einer Lavine von Nothlüge — auch für den Dichter Nothlüge — binnen einigen Augenblicken gedieh!

Dachten wir's doch! Richtig theilt unser Don Cesar auch dieses Geheimbriefchen von Doña Ana dem Don Arias mit! Mit jeder Wiederholung eines an sich und schon das erstemal, wie sich uns zeigte, bedenklichen Verwickelungsmotivs nimmt der Uebelstand im Quadrat der Entfernung vom ersten Versuche zu. Diese dritte Wiederholung treibt Don Cesar's Thorheit auf die Spitze unverantwortlicher Hirnlosigkeit und Indiscretion, auf die Spitze der grössten Unwahrscheinlichkeit also, inbetracht der sonstigen Umsicht, Verständigkeit und Delicatesse des jungen Fürstensecretärs und Günstlings. Und schlägt sich und uns und die Komödie damit um so empfindlicher ins Auge, als Lazaro's Aparte Winke darüber mit dem Zaunpfahl giebt [1]); und als er selbst, Don Cesar, die Befürchtung ausspricht, Fürst Alejandro könnte ihm wieder einen Riegel vorschieben [2]), wozu Don Arias' Aparte auch gleich den Senf liefert: „Deine Besorgniss ist nicht ohne". [3]) Der Riegel, dank dem Aparte, ist derselbe, den wir in der vorigen, Calderon's ungleich würdigeren Komödie „das laute Geheimniss", dem Pendant zu dieser, die Herzogin Flerida von ihrem Stadthauptmann Ernesto dem Federigo vorschieben sahen. Unter dem Vorgeben, Don Cesar gehe mit einem Duell um, trägt der Prinz dem Don Felix auf, Don Cesar, um das beabsichtigte Duell, das vor Don Felix' Landhaus stattfinden soll, zu verhüten, auf Schritt und Tritt zu begleiten und ihn nicht aus den Augen zu lassen. [4]) Die Scene die in 'Secreto à

---

1) ¡Vive Dios que este le vende!
2) — temo que me esterbe
Esta ocasion.
3) Temes bien.
4) Andorte todo hoy con él
Esto te encargo.

Voces' auf Federigo's Zimmer vorgeht, spielt hier auf freier Strasse in der Nähe von Don Felix' Landhaus, mit dem Unterschiede, dass der Geheimsecretär der Herzogin von Parma unsere volle komisch-sympathische Theilnahme verdient und erwirbt, während wir die Ruthe, welche sich der des Fürsten Alejandro von Parma selbst auf den Rücken gebunden, noch tiefer unten applicirt wünschen könnten. Das wiederholte unfreiwillige Rendez-Vous-Schwänzen eilt Lazaro, im Auftrag seines mit Don Felix Arm in Arm dingfest dahinwandelnden Herrn, der abermals auf den Erwartungspot gesetzten Schwester des Duell-verhütenden Leibwächters, der Doña Ana, melden und sie auf die dritte Jornada vertrösten.

„Jeder Tag", singt Goethe's Philine, „hat seine Plage, Jede Nacht hat ihre Lust". Don Cesar's „dritter Tag" beginnt mit einer Nacht, die Nichts für ihn hat, als was er verdient: Pech und Plage. Endlich kommt, dem Zwischenact sey es gedankt, während dessen Don Arias auf dem Vertrauens-Ohr lag — kommt Don Cesar mit Doña Ana zusammen, aber nur um zurstelle aus dem Empfangszimmer schleunigst in ein Nebenzimmer vor Don Felix zu flüchten, der die Schwester, im Auftrage der Prinzessin Nisida, des Fürsten Schwester, zu einem Hoffest einzuladen erscheint. Die Nemesis, die unserem Cesar, der sein Liebesglück dem Dionysusohr seines Freundes anvertraut, das so heiss ersehnte heimliche Rendez-Vous vom geschwätzigen Munde weggehascht, darf als eine feine komische Vergeltung betont und als der Lichtpunkt dieser an dunklen Flecken reichen Comedia palaciega gepriesen werden. Wird nun Cesar gewitzigt seyn? Wird er in der dritten Jornada, die, als Katastrophen-Jornada, mit Cesar's Entscheidungswürfel offen va banque spielt, endlich reinen Mund halten und sein Glück — Cesar und sein Glück! — nicht mehr auf die Zungenspitze setzen? Wird er? Eine dritte Jornada mag den Dornzweig in des Narren Mund in einen dornlosen Rosenzweig verwandeln, — das Bändchen von Don Cesar's Zunge hat selbst die dritte Jornada, die doch fast die ganze Komödie mit sämmtlichen Zungen am Schnürchen hat, nicht in ihrer Gewalt. Don Cesar hat zwar, aufs Aeusserste getrieben, den gescheiten, leider nur um zwei Jornadas verspäteten Entschluss gefasst, bei Don Felix um der Schwester Hand anzuhalten: da

kitzelt ihn zum vierten Mal der Teufel am Zungenbändchen, — husch! schnellt Cesar's Zünglein mit der Federkraft, womit eine Spechtzunge in eine Borkenspalte fährt, in Don Arias' Ohr, und theilt ihm den Entschluss mit [1]), und dem im Versteck horchenden Fürsten zu Gehör! Jetzt hat Fürst Alejandro den Entscheidungschluss, aber auch diesen ex tempore, gefasst: Doña Ana, die er nicht heirathen kann, zu verheirathen, und kündigt ihrem Bruder, Don Felix, an: Ein Verwandter von ihm, dem Fürsten, werbe um sie, und den bestimme er ihr zum Gatten. [2]) Don Felix will vor Entzücken dem Fürsten ob solcher Gnade und Ehre die Füsse küssen. [3]) Brühheiss bringt der Bruder die Nachricht der Schwester: Du bist Braut! [4]) Doña Ana, die nicht anders denken kann, als Cesar's „Braut", und dass dieser um sie beim Bruder angehalten, flüstert Elviren wonnebebend zu: O der glücklichen Verbindung! [5]) Da tritt auch wirklich Don Cesar ein, um nachzuholen, was Doña Ana eben abgethan glaubte, und wirbt beim Bruder um ihre Hand. So voreilig mit der Zunge wenn es gilt, sich um sein Herzensglück zu plaudern, und so nachzüglerisch mit dem Herzen auf der Zunge! „Zu spät, Freund Hinterdrein! Die Hand ist vergeben [6]), bescheidet ihn der Bruder. Cesar hat das Nachsehen — das ist sein Veni, vidi — Arme Ana, die ihres Holden verfrühtes Schwatzen von einem Pfropfen auf den andern setzte, und dessen verspätetes Sichaussprechen in einen Zungenschlag verpufft, der dem nachträglichen Stöpselknall einer ihr Gerstenwasser nicht halten könnenden und es in Sprudelschaum ausplaudernden Kruke gleicht. Wäre Lazaro zugegen, er würde seine vom Actschluss der ersten

---

1) Que á pedirsela estoy determinado.

2) Alej. Un dendo mio en Doña Ana
Su pensamiento ha puesto
Y (por hablaros presto)
Yo tengo á vuestra hermana
Casalla de mi mano.

3) Dasme tus pies por el honor que gano.

4) Hermana, casada estás.

5) ¡Que dichoso casamiento!

6) — está casada.
Tarde habeis venido, César.

Jornada ihm aus der Hand geschlagenen Rübchen ruhig wieder aufnehmen und sie zu Ende schaben mit dem Merkspruch: „Es geschieht dir schon recht!“ Statt seiner, schabt sich nun Don Cesar selber die Rübchen vor: „Die Züchtigung, die ich erfahren, ist verdient und gerecht“.[1] Aus Mitleid mit ihrem betrübten, in den ersten zwei Jornadas an einer unbeschnittenen, in der letzten an einer zu kurz beschnittenen Zunge laborirenden halben Zungenhelden lässt die Komödie den Don Felix durch Elvira hinauslocken, vorgebend, es wünsche ihn Jemand draussen zu sprechen. Bei Don Felix' Rückkehr von seinem Fleischergang hat schon Doña Ana dem Don Cesar ein halbes Trostwörtlein zugeworfen. Genug für einen unglücklichen Liebhaber, der beim Suchen eines Vertrauten seiner Geheimliebe, sich nur im Ohr geirrt hat. Doña Ana's halbes Trostwörtchen, wofür sie mehr dem guten Herzen der Komödie, als dem gut erfundenen Nothmittel eines wiederholten Aprilschickens ihres Bruders verpflichtet ist — Doña Ana's verständnissinniger Wink facht den Hoffnungsfunken in Don Cesar's Brust zu einer Flamme an, die sich bis zum verwegenen Entschluss einer heimlichen Entführung der Geliebten emporschwingt.[2] Wenn Don Cesar diese Flamme nicht vor Don Arias als feurige Zunge aus dem Munde reckt, so ist es Lazaro's Verdienst, der ihn ernstlich davor warnt.[3] Don Cesar verspricht ihm, „heute“, als am dritten Komödientag, wo das Liebesfeuer auf den Nägeln brennt, sein Geheimniss verschweigen zu wollen.[4] Und wer weiss, was geschehen wäre, da gerade Don Arias eintritt, wenn Lazaro nicht die schon Don Cesar's Lippen beleckende Flamme mit dem Bannwort: „Nicht weiter, Herr!“[5] besprach. Und wenn Don Cesar sich bei der letzten entscheidensten Feuerprobe nicht Lippen, Mund und Zunge mit der Busenflamme ganz und

---

1) Yo quedo bien castigado.
2) La he de sacar de su casa.
3) Pues por todas estas cruces,
Que no ha de saberlo Arias.
4) — hoy quiero
Callar mi secreto.
5) Ya basta, Señor.

gar verbrannte, hat er es einzig der Huld und Gnade des Fürsten Alejandro zu danken, der das seinem Geheimschreiber als Depesche dictirte, wie an den Bräutigam der Doña Ana gerichtete Briefchen umschreiben muss: mit so vorlauter Geheimschrift hat es unterm Schreiben der verwirrte Secetär durchkreuzt, die nun wie mit sympathetischer Tinte geschrieben, und von seiner Busenflamme erhitzt, in verrätherischen Zügen zum Vorschein kommt: Sein 'Secreto á voces', als Widerspiel zu dem 'Secreto á voces' des Geheimsecretärs der Herzogin Flerida von Parma. Der scheinbar erzürnte Fürst händigt das umgeschriebene Billet dem im Innersten zerschmetterten Geheimschreiber mit dem gemessenen Befehle ein, es sofort an Don Felix zu bestellen. Hingeworfen zu des Fürsten Füssen, hat Don Cesar sein Verhältniss mit Doña Ana bekannt, und nur den vernichtenden Vorwurf hinnehmen müssen, dass er es ihm, seinem Gebieter, so lange verschwiegen. Zwiefach vernichtet, durch den vermeinten Verlust der Geliebten und eines so gnädigen Herrn, wankt Don Cesar mit des Fürsten Brief für Don Felix davon. Die Scene ist so wirkungsvoll und situationsmeisterlich gehalten, dass wir sie, auch um des eigenthümlichen dialogischen Schema's willen, in den Hauptzügen mittheilen. [1])

---

1) Alejandro*)
„Yo estoy . . .
D. Cesar. „Estoy . . . (Ap. Muerto de celos.)
Alej. „Tratando con secreto".
D. Ces. „Con secreto" . . .
(Ap. Aun no pude gozar la ocasion, cielos!)
Alej. „El casamiento" . . .
D. Cesar. „El casamiento.
(Ap. Efeto no ha de tener.)
Alej. „Al fin vuestros desvelos"
Le tendrán" . . .
D. Cesar. Le tendrán" . . .
(Ap. Mas no los misos,
Que vientos pueblo cuando aumento rios.)
Alej. „Lo que yo os aseguro" . . .
D. Cesar. „Os aseguro" . . .
(Ap. Es mi muerte.)

---

*) Dictirend.

Den Zuträger Don Arias lässt Fürst Alejandro auf sein Schwertkreuz ewiges Stillschweigen über seine Liebe zu Doña Ana und sein Verhalten gegen Don Cesar schwören. Sichert ein solcher Schwertkreuz-Schwur, inkraft der „Andacht zum Kreuze“ ein Geheimniss selbst in der Brust eines Kreuzverräthers an Freundesvertrauen, wie Don Arias, dann wird der Titel unserer Komödie und mit ihm diese selber hinfällig; dann braucht es nichts, als vor Mittheilung eines Geheimnisses den Verschwiegenheitseid auf ein Schwertkreuz ableisten zu lassen. Ein schlagendes Beispiel dieser als ein Ehrenmann vor der Ko-

---

Alej. „Que vuestro honor procuro“.
D. Cesar. „Procuro“ . . .
(Ap. Divertirme; mas no puedo.)
Alej. „Por ser Doña Ana“ . . .
D. Cesar. (Ap. Aquí rendido quedo.)
„Doña Ana“ . . .
Alej. „Castelvi por su nobleza,
Y angel por sus virtudes y belleza“.
D. Cesar. ¿Donde su Alteza aquesta carta envia?
Alej. A Flandes.
D. Cesar. Para Flandes no es hoy dia,
Y así podrá dejarse hasta mañana.
Alej. (Ap. Perdió el color al nombre de Doña Ana.)
No importa que hoy no sea;
Escrita se citará.
D. Cesar. (ap.)
¿Quien hay que crea
Tan tirano rigor, pena tan fiera?
Alej. Proseguid, repitiendo la postrera
Razon.
D. Cesar. „Rendido quedo“ . . .
Alej. Pues yo, ¿he dicho
Tal razon? Dad aca.
D. Cesar. Lo dicho he dicho.
Alej. (tomando la carta).
(Lec.) „Yo estoy muerto de celos, tratando con secreto . . . aun „no pude gozar la ocasion . . . el casamiento efecto no ha de tener; al „fin vuestros desvelos le tendrán, no los mios; lo que yo os aseguro, es „mi muerte, que vuestro honor procuro, por ser Doña Ana . . . aquí „rendido quedo . . .“
¿Yo os he dicho que escribais
Desta suerte? etc.

mödie bestehende Don Arias, wie casuistisch von der spanischen Komödie der Ehrbegriff aufgefasst wird, und wie wenig sie ihm vertraut, so wenig, dass der dogmatisch fromme Calderon, auf die Gefahr, mit der Moral seiner Komödie auch diese überflüssig zu machen, dem Ehrbegriff, der sonst höchsten Pflichten-Instanz, dem durchgängigen Maschinengott der spanischen Komödie, ein Kreuz mit dem Schwertkreuz nachschlägt.

Gebrochen, geknickt, überreicht Don Cesar des Fürsten Handbillet dem Don Felix, der von der Schwester nur eben die überraschende Erklärung vernommen, ein Gelübde verwehre ihr, sich zu verheirathen. [1]) Der betroffene Bruder, nachdem er das fürstliche Schreiben gelesen, das Don Cesar als den einzigen seiner Schwester würdigen Gatten empfiehlt [2]), kann diesen nur mit schmerzlichem Bedauern von Dona Ana's Entschluss, von der „promesa de religion" in Kenntniss setzen. Zum Glück wird Doña Ana's Klostergelübde durch die reservatio mentalis aufgehoben, keinen zu heirathen, als Don Cesar. [3]) Zum Glück auch für die Komödie, die sonst, inbetracht der zwei religiösen Katastrophenmomente: des Kreuzschwurs und der 'promesa de religion', ihren Charakter als Comedia palaciega gegen den auto palaciego hätte aufgeben müssen. Fürst Alejandro, der mit seiner Schwester Nisida noch zur rechten Zeit erscheint, bringt einen den weltlichen Charakter der Komödie wahrenden Compromiss zustande, indem er, als Brautpathe, die Hand von Don Felix' Schwester in die seines Geheimsecretärs, Don Cesar,

---

1) Promesa de religion.

2) Der Inhalt des Briefes, der das Dictat cassirt, lautet: „Da das Gute, wenn man es vorher weiss, weniger Freude macht, habe ich Euch bis jetzt noch nicht gesagt, dass der Mann, den ich Euch vorzuschlagen habe, Don Cesar ist. In ihm vereinigen sich alle denkbaren Eigenschaften.*) Gebt ihm Eure Schwester, denn er allein verdient sie, wenn man ein solches Gut verdienen kann."

3) Da. Ana. — prometi no casarme
No siendo, César, contigo.

---

*) Bis auf die, so der Komödientitel einschärft, aller Welt, nur nicht ihm einschärft, da die schlimmen Folgen seines Geheimnissanvertrauens für ihn ein ewiges Geheimniss bleiben.

und Don Felix' Hand in die seiner Schwester, der Prinzessin Nisida, und, als Fürst von Parma, in des Schwagers andere Hand die Zügel der Regierung, während seiner Abwesenheit in Flandern, legt, wo er, im Dienste des Gran Felipe segundo, die Festung Mastricht als seine erlauchte Braut sich erobern wird. [1]) Und wer übernimmt die schliessliche obligate Insinuation des Komödientitels und seiner Moral? Don Arias! Wer trägt die Komödienfahne mit ihrer Inschrift hoch daher und schwingt und schwenkt sie noch zuletzt siegesfreudig? Don Arias! „Niemand vertraue sein Geheimniss, selbst dem besten Freunde nicht". [2]) Voraus wenn dieser beste Freund ein Don Arias ist.

La Dama Duende. [3])
(Dame Kobold.)

Nach dem Schema von Calderon's ersten Intriguenstücken gearbeitet, wo Thurm, Schränke, Kisten und Kasten mitspielen. Daher denn fast jede von diesen Komödien auf den Titel einer Koboldkomödie, worin die Möbel von Poltergeistern besessen, Anspruch machen könnte. Sogar das Expositionsmotiv hat unsere „Dame Kobold", stricte sic dicta, mit der gleichartigen bereits abgehandelten Komödie 'Peor está' gemein. Auch hier entspinnt

---

1) — donde Mastrique
Venga á ser el blason mio.

2) Nadie fie su secreto
Del mas cuerdo y mas amigo.

3) Beginnt mit der Zeitangabe der ersten Darstellung:
Nur um eine Stunde haben
Wir verfehlt die Festlichkeiten,
Womit heut' die hochgesinnte
Stadt Madrid die Taufe feiert
Des Infanten Balthasar.
— — — — — — —
Con que Madrid generosa
Hoy el bautisimo celebra
Del primero Baltasar.

Infant Balthasar, von Philipp's IV. und seiner ersten Gemahlin, der bourbonischen Prinzessin Doña Isabel, am Leben erhaltenen Kindern der Erstgeborene, kam zur Welt am 4. Nov. 1629, Königin Doña Isabel starb 1644, der Infant Balthasar 1646.

sich das Stück an dem zufälligen Begegniss, dass eine verschleierte Schöne, die junge Wittwe Doña Angela, im Gewühl der Madrider Strassenfestlichkeiten von ihrem Bruder, Don Luis, verfolgt, einen fremden Caballero zu ihrem Schutz und Beistand herbeiruft. Der fremde Ritter ist Don Manuel, dessen Diener, Cosme, dem Don Luis, der die verschleierte vor ihm herfliehende Dame hitzig bedrängt, mit der Bitte um nähere Auskunft über die Adresse eines Briefes entgegentritt, den er ihm vor die Nase hält. Don Luis schiebt den Wegversperrer zur Seite. Don Manuel springt vor; das unausbleibliche Duell ist im herkömmlichen Zuge; Don Juan, Bruder Angela's und Don Luis', stürzt aus seinem Hause herbei, vergebens von Doña Beatriz, seiner Herzenstrauten, zurückgehalten, erkennt in Don Manuel seinen Freund und Waffenbruder, als welchen sich Don Manuel bereits in dem, hergebrachter Weise, seinem Diener abgestatteten Eingangsberichte angekündigt hatte. [1]) Don Juan führt den leichtverwundeten Freund und Kriegskameraden in sein Haus. Don Luis unterhält die um Don Juan sich ängstigende Doña Beatriz mit galanten Zärtlichkeiten, die sie aus astrologischen Gründen ablehnen zu müssen glaubt. [2]) Don Luis' eigentlicher Unstern aber ist, dass er zu den stehenden jüngern Söhnen und Brüdern der Calderon'schen Komödie gehört, zu den Prügelknaben folglich des Geschickes und der Verwickelungsincidenzen, worüber der Heimgesuchte sein Herz denn auch in des Dieners Rodrigo Busen üblichermassen ausschüttet. [3]) Zu den Verhäng-

1) — los dos fuimos
Camaradas en la guerra,
En las de Piemonte . . .

2) — ich schätze
Dankbar Eure Zärtlichkeiten . . .
Doch nicht kann ich sie vergelten,
Weil den Sternen dies anheimfällt.
Que esto han de hacer las estrellas.

3) Nichts, was ich beginn' und treibe*),
Glücket mir, Rodrigo. Seh' ich
Eine schöne Frau und eile

*) Nach Gries' Uebers.

nissen dieser „jüngern Söhne“ der spanischen, näher, der Calderon'schen Komödie gehört wesentlich, dass sie sich selbst an der Nase gleichsam herumführen, sich selbst mit der Nase, so zu sagen, auf faustgrosse Dupirungsknoten stossen, ohne es zu merken. So erzählt unser Don Luis seiner von der Festlichkeit nach Hause zurückgekehrten Schwester, Angela, sein Abendteuer mit der Verschleierten, mit dem Fremden, dem 'Caballero forastero' dem er unbekannter Weise prophetisch eine Wunde beigebracht.[1]) Und wie hänselt und foppt ihn der muthwillige Schelm: die listige Wittwe-Schwester, die lose Schleiermeise, und auch so neugierig, wie solcher Vogel! Den verwundeten fremden Gast, sie möcht' ihn sehen — nur um zu sehen, ob's denn wirklich ihr Beschützer ist, und der ihretwegen verwundet ward, Doch wie? Da ihr Zimmer von dem des Bruders so weit abliegt. —

Nichts leichter, meint Zofe Isabel: „An einer Stelle Stossen beide Schwell' an Schwelle“. Und hat Don Juan nicht einen Schrank vor jene Thüre stellen lassen? Und hat Isabelchen nicht schon ausprobirt, wie leicht dieser Schrank von der Stelle zu rücken? „Ein thöricht Sehnen“ — ruft das kleine neugierige Wittwenweibchen — „Reisst mich fort, dass ich erkunde, Ob Er's ist, der mich beschützt.“ Und nicht blos aus Neugier. Angela — das sagt schon ihr Name — Angela ist ein Engel von Herz, von dankbarem Wittwengemüth, von barmherziger Schwester: „Denn, hat er sein Blut verspritzt Meinethalb, muss ich die Wunde Pflegen, der dies Blut entrann“. — — — „Komm

---

Rasch ihr nach, so zwingt ein Dummkopf
Und ein Zweikampf mich zu weilen . . .
Kämpf' ich, kommt ein Bruder eilends
Und mein Gegner ist sein Freund . . .
So geschieht's, dass ein verkapptes
Weib mich flieht, ein Narr mich peinigt,
Dass ein fremder Mensch mich anfällt
Den ein Bruder mir entreisset,
Um ihn mir zum Gast zu machen,
Und dass endlich mich ein zweites
Weib verschmäht. O feindlich Glück!

1) — sin conocerlo yo
Hoy le he ferido en profecía.

lass uns den Schrank besehen. Lasst auch uns denn kommen, und diesen Schrank besehen, der die Komödie selber ist, in nuce.

Schrank hat schon den beiden Damen Platz gemacht, der Herrin und der Zofe. Weicht doch jede Schranke Himmels und der Erden vor Frauenhändchen, und ein Schrank sollte sich sperren wollen? Die Frauen stehen in Don Manuel's Stube, der, von der Wunde schon geheilt, mit Don Juan ausgegangen; Isabel hat es vom Diener, Rodrigo, erfahren. Sie findet die Tornister geöffnet, in deren Eingeweiden eben Cosme nach der Geldbörse gewühlt hatte, zu ihrer eignen Sicherheit, um sie drüben im Wirthshaus bei der Hand zu haben. Isabel kramt aus den Mantelsäcken Wäsche, Kleidungsstücke, Papiere hervor; die sie im Zimmer aufwirft. Angela stöbert in den Papieren nach Frauenbriefchen, die sie zu ihrer heimlichen Freude nicht findet. Ein Frauenportrait aber findet sie, weniger mit heimlicher Freude als mit sichtbarem, von Isabel bemerktem, von Angela ärgerlich abgeleugnetem Verdruss. [1]) Sie schreibt rasch ein Billetchen für Don Manuel und nimmt das Bild. Isabelchen fingert um Cosme's Mantelsack herum und stopft Kohlen, statt „schwerer Pfennige", in den ausgelerrten Lederbeutel. [2]) Angela's Billetchen, das würde, meint Isabel, am sichersten unter Don Manuel's Bettdecke versteckt, wo er es beim Schlafengehen finden müsse. Doña Angela findet das Versteck vortrefflich, und lässt das Briefchen von Isabel dort unterbringen. Horch! Schlüssel-

---

1) Isab. Scheint es doch, Dir sey verdriesslich
Es zu finden.
Angela. Welche Närrin!
Nun hör auf.
Isab. Parece que te ha pesado
De hallarle.
Angela. ¡Que necia eres!
No mires mas.

2) — Sagt man wohl:
Wo zum Teufel nimmt das Mädchen
Kohlen her? so merkt man nicht,
Dass dies vorgeht im November,
Und die Kohlpfann' ist im Zimmer.

klirren — „Nun Schränkchen dreh dich!“ [1]) und husch zur geheimen Thür hinaus. Diese Scene hätte Lope nicht anmuthiger, natürlicher, und komödienhafter dichten können.

Kohlen statt dicker Kupferdreier, carbones pro thesauro, und das Tohuwabohu der ausgekernten Säcke am Boden — das geht nicht mit rechten Dingen zu, bekreuzt sich Cosme beim ersten Umblick in der Stube — Hexenwerk, Koboldstückchen! [2]) Don Juan, mit Don Manuel eingetreten, beschreit Cosme's Köhlerglauben betreffs der Kohlen. Als Don Manuel, nach Don Juan's Entfernung, inbegriff sich zu Bett zu legen, unter der Decke das Billet von Frauenhand findet, das um Nachricht über seine Gesundheit theilnahmsvoll ersucht und unverbrüchliches Stillschweigen an's Herz legt, da verschwört Cosme Seel und Seligkeit auf „Dame Kobold“, während sein Herr in der Schreiberin keine andere als die Verschleierte erkennt, „die Unbekannte, Die so bang und ängstlich rannte, Zu entfliehen dem Don Luis“, und dessen Liebchen sie ist, „denn sie kann, Da er lebt als Junggeselle, Seine Frau nicht seyn“. [3]) Alles möglich, schüttelt Cosme sein koboldgläubiges Haupt — Wie kommt aber der Brief herein in das verschlossen gewesene Zimmer? Und dieses Holterpolter in der Stube, und kein Poltergeist? Don Manuel: „Jede Spur von Vernunft musst Du mir rauben, Eh' ich, Cosme, könnte glauben, Dies geh' über die Natur.“ [4]) — — Cosme: Giebt's nicht Kobolde? — D. Man.: Noch kein Auge sah sie. — Cosme: Poltergeister? — D. Man.: Narrenspossen! — Cosme: Hexenmeister? — D. Man.: Noch viel weniger. — Cosme: Druden? — D. Man.: Nein. — Cosme. Giebt es Sucubus? — D. Man.: Wie irrig! — Cosme: Zauberinnen? — D. Man.: Albernheit! — Cosme: Nekromanten?

---

1) Isab. Alacena me fecit.
2) Duendecillo, duendecillo,
Quien quiera que seas ó fueres . . .
3) Era su dama, supuesto,
Cosme, que no puede ser,
Si es soltero su mujer.
4) Pero no, Cosme, creer
Cosa sobrenatural.

— D. Man.: Nichtigkeit! — Cosme: Doch Besessne? — D. Man.: Du bist irrig. — Cosme: Ha, bei Gott! nun hab' ich dich: Teufel? Das greift schon in die Dämonologie der Dame-Duende: Kirche und Inquisition, hinein, wo Don Manuel's freigeistischer Unglaube an alles Uebernatürliche, und auch Don Pedro Calderon's abschnappt. „Teufel?" Ja Die! das ist was Anderes! Dieser Oberkobold und widernatürliche Polterer, der existirt, so gross, wie Gott selber, aber — bedeutet Don Manuel seinen Diener — aber, „ohne Macht zu quälen". Cosme ein weit consequenterer Logiker und Denker, als sein Herr und Dichter, treibt Beide immer enger ein in den Widerspruch ihres Unglaubens an das Uebernatürliche und ihres Eiferglaubens an Teufel und Höllenspuk — Cosme fragt mit dem Messer an der Kehle seines Gebieters: „Giebt es Fegefeuerseelen?" Daran zweifeln, hiesse an den feurigen Zungen der Scheiterhaufen zweifeln, die davon predigen, — aber verliebte Fegefeuerseelen?

„Die sich wohl verliebt in mich?
Hat man Thörichters erdacht?
Fort mit Deinen dummen Possen!"

Deinen nicht canonischen Possen! Cosme: Nun denn, wenn kein Kobold, so steckt ein kirchenbeglaubigtes und vom heiligen Offiz sanctionirtes Teufelchen dahinter:

„Nein, ich wette Sack und Pack
'S ist ein Teufelchen dabei;
Denn das ist nur Kinderei
Dem, der Rauch schnupft als Tabak."[1])

Starker Tabak, höllisch starker, aber die Prise nehmen Beide: Don Manuel und Don Pedro Calderon, so glaubensstark im Teufelsglauben, wie der Tabak teuflisch stark ist, und beniesen ihn mit einem herzhaften Prosit! in das der Actschluss einstimmt.

Don Manuel's Antwortbriefchen, das Doña Angela ihrem

---

1) Cosme. Pues yo en effecto presumo
Que algun demonio los tray,
Que esto y mas habrá, donde hay
Quien tome tabaco de humo.

in's Geheimniss gezogenen Bäschen, Doña Beatriz, in der ersten Scene der zweiten Jornada vorliest, konnte Cosme oder Don Quijote geschrieben haben, so strotzt es von huldigungsbrünstigem Zauberglauben an die Zauberprinzessin, die Unterschrift tragend: „Der Ritter der Dame Kobold.“ Die nun folgende Liebeswerbungsscene des begünstigten Bruders, Don Juan, und des verschmähten jüngern Bruders, des Stichblatt-Türken im Eheringelspiele der Komödie, des Don Luis, mit Doña Beatriz lassen wir, als episodische Füllselpartien der Komödie, als deren carbones pro thesauro, auf sich beruhen; überfliegen auch das gleichgültige Flickmotiv: Don Manuel's noch in dieser Nacht beabsichtigten Besuch im Escurial, um eine, man weiss nicht welche, dringende Angelegenheit bei Hofe zu betreiben [1]); lassen im Vorbeiflug seine monologischen Zweifelsklemmen und Verwirrungen über Verwirrungen [2]) wegen der Verschleierten, die ihm Don Luis, aufgrund seiner Verschmähtheit und zur Dispositionsstellung, als sein Liebchen ausgeredet, sich als ihr Nicht-Louis documentirend, — links liegen, und sehen uns lieber nach dem Kobold-Pärchen, Angela und Isabel, um: nächst dem Schranke, die zweifellos interessantesten Figuren in der Komödie. Kobold Isabel hat sich mit einem verdeckten Korb Wäsche in Don Manuels Zimmer eingeschlichen bei stockfinstrer Nacht. Dem Kobold wird angst und bange, „der erste Kobold“ wie sie zitternd spricht, „der sich dem Himmel befiehlt“. [3]) Wenn sie den Ausgang nicht wieder fände? Der Herr erbarme sich ihrer armen Koboldseele! Cosme! — Himmel, wo verberg' ich mich? — Cosme tritt ein mit Licht. Er selber mit Zagen, wegen des Kobolds, und singt vor Angst ein Koboldstossgebet. [4]) Auf die Arie hat Auber sein Anrufslied an

1) Y es fuerza esta noche ir,
Con mis despachos alla.

2) — ¿Que he de hacer?
Que soy en mis opiniones
Confuso.

3) — El duende primero
Que se encomienda á Dios.

4) Ach, gnäd'ge Dame, Kobold,
Mitleid habt mit mir.
Bin ein arm klein Kindlein
Und ganz allein allhier.

die „weisse Dame!“ gesetzt. Kobold Isabel hält sich ihm behutsamst im Rücken, bläst mit einem derben Schlage das Licht aus und husch an die Hauptthür, wo sie umhertappend, auf den eingetretenen Don Manuel stösst. Dieser, der den Kobold endlich am Wickel zu haben meint, heisst Cosme schnell Licht holen. Cosme über Hals und Kopf nach Licht; Don Manuel nach dem Kobold tappen; Kobold das Körbchen mit der Wäsche hinhalten; Don Manuel es packen; Kobold es ihm in der Hand lassen, und flugs durch die heimliche Thür entwischt und den Schrank vorgeschoben — nun kann Cosme mit Licht auf allen Beinen gelaufen kommen, und sich und dem Herrn heimleuchten! Beide, Herr und Diener, sehen sich mit einem solchen Heimleuchtungsgesicht an: Cosme, im Koboldsglauben bestärkter als je; Don Manuel, der im Korb ein Briefchen gefunden, das ihn versichert, die Schreiberin sey nicht Don Luis' Geliebte, steht da, so klug als wie zuvor. Bleiben? nach dem Escurial eilen? In diesem „Wiederstreit der Pflichten Wird, wem Ehre Höchstes ist, Alles Uebrige geringer“ — und reitet auf dem Steckenpferd Ehre nach dem Escurial; Cosme hinterdrein.

Abermalige Einschiebsel-Scene, in Silvas und Octaven, Versarten, womit sich in der Regel hohlwangige, gedankenblasse Scenen schmücken: Liebesscene zwischen Don Juan und Doña Beatriz; Scenen von An- und Ablaufenlassen, durch letztere bewerkstelligt an Don Luis, der ihren, dessbehufs mit Angela verabredeten Plan behorcht: Don Luis, der sich in die Mission, bei Seite geschoben zu werden, mit dem Wandschrank, theilt. Don Manuel's schnelle Abreise und baldige Wiederkehr hat Angela von ihrem Bruder Don Juan erfahren, und benutzt die Zwischenzeit, um sein Zimmer zu beschleichen, und dort in seinen Papieren nach einem Portrait, beim Schein einer blinden Laterne, zu stöbern. Gleichzeitig durch die Hauptthür, Don Manuel und Cosme, der, versunken in seinen Koboldsglauben, die Hauptpapiere zurückgelassen, mittelst des mitgenommenen Schlüssels, eingetreten, um

---

Señora dama Duenda,
Duelase de mi
Que so niño y solo
Y nunca en tal me sí.

die vergessenen Papiere zu holen. Angela nimmt das Licht aus der Laterne, ohne die Eingetretenen zu bemerken und steckt es auf einen Leuchter — „Hilf mir, Himmel!“ — beruft Don Manuel mit gedämpfter Stimme das Wunder, koboldgläubiger als Cosme. Angela hat sich an den Tisch gesetzt, mit dem Rücken gegen die Anwesenden gekehrt, und kramt in den Papieren. Don Manuel, selber zu einem Geistergespenst sich staunend, starrt in den Anblick verloren: „Welch' Wunderwerk Höchster Schönheit, wie des grössten Meisters Pinsel nie vorher Eins erschuf!“ Mit Belzebub's Schweifbüschel als Pinsel, denkt Cosme. „'S ist ein Ausbund aller Schönheit! 'S ist ein Engel, hold und hehr!“ staunt Don Manuel weiter. Cosme: „Ja ein Engel mit dem Hufe“ ... Don Manuel, von Bezauberung hingerissen: „Ha, beim Himmel ich will sehen, Ob ich obsieg' einem Zauber!“ Er geht auf Angela zu und fasst sie beim Arme: „Engel, Teufel oder Mensch!“ Cosme bekreuzt sich dreimal. Angela, als Weib, ein geborener Kobold, kündigt sich als solchen an, und warnt Don Manuel, sie, das Geisterwesen, zu berühren. Don Manuel, wirbelnd und flammend, zieht den Degen: „Ha, bist du ein Geist, so soll Mir's beweisen dieses Schwert — Denn obwohl ich dich durchbohre, Thu ich dennoch Dir kein Weh.“ Angela's Geisterhaftigkeit zittert und schauert in ihren weiblichen Körper zurück und verdichtet sich vor Furcht, wie Milch vom Donnerschlag: „Wehe mir! Gehemmt den Degen! Diesen blut'gen Arm gehemmt! Denn gewiss ein unglückseliges Weib zu tödten, wäre schlecht. Ich bekenne, dass ich's bin!“ [1]) Don Manuel: „Wer bist Du?“. Davon später, meint Angela, wenn Hauptthür und Flurthür abgeschlossen sind, gegen mögliche Ueberraschung. Don Manuel geht beide Thüren verschliessen, wozu ihm Cosme leuchtet. Von der dritten Thür hinterm Schrank, an welcher Kobold Zofe schon, nach weggeschobener Spinde erschienen ist, um mit „Dame Kobold“ im Husch zu verschwinden, lassen sich Don Manuel und Cosme nichts im Traume einfallen, als sie, wieder eingetreten, nach der Verschwundenen sich

1) Que no es bien que des la muerte
A una infelice mujer.
Yo confieso que lo soy.

umsehen, mit allen Brettern vor dem Kopf, woraus der Schrank gezimmert worden. Cosme „Hier ist weiter nichts zu sehen, als der Schrank da". Don Manuel: „Seinetwegen Kann kein Zweifel mir entstehen; Denn er ist ja ganz von Glas". . . Von den Brettern vor dem Kopf nämlich abgesehen. Wäre der Schrank von eitel Glas, müsste er doch die Thür dahinter gewahr werden. Es ist ein Glasschrank eben für Glasgeschirr mit hölzerner Hinterwand, vor der er steht als vitulus ad novam portam, und als solcher den Spuck recapitulando so zusammenfasst:

Als ein Schatten stieg sie auf,
Und ihr Licht war Zauberwerk;
Doch als menschlich Wesen war sie
Zu berühren und zu sehn.
Als ein sterblich Ding erschrak sie,
Ward, als Weib, in Angst gesetzt;
Als ein Blendwerk schwand sie fort
Und entwich als ein Gespenst.
Geb' ich freien Lauf dem Grübeln,
Dann, bei Gott! weiss ich nicht mehr,
Weder was ich will bezweifeln,
Noch wem Glauben zugestehen.

Der spanische Dualist, wie er leibt und lebt, sich zweispältig schaukelnd auf den Brett-Enden vor dem Kopf. Da ist Cosme ein anderer Patron; ein Identitätsphilosoph im Vergleich:

Ein Teufel-Weib
Ist's; und wundert mich's nicht sehr,
Stellt im ganzen Jahr als Teufel
Sich das Weib, dass ein Mal jetzt
(Zur Vergeltung für so viele)
Sich als Weib der Teufel stellt. [1])

Weib und Teufel in Einer Person — der Erste und Einzige in der spanischen Komödie, der treffliche Cosme, der die spa-

---

1) Cosme. Que es mujer-diablo;
Pues que novedad no es,
Si la mujer, es domonio
Todo el año, que una vez,
Por desquitarse de tantas,
Sea el demonio mujer.

nische parallele Dobble-view- und Doppelgliederkrankheit glücklich überstanden und überwunden hat! Nebenbei bemerkt, ist dieser Actschluss der zweiten Jornada ein Brillant vom feinsten Schliff, reinsten Lustspiel-Demantwasser und herrlichsten Farbenspiel, der, à jour gefasst, unter den jornadas der Calderon'schen Capa y Espada-Komödie so manche schmuckreichere überstrahlt.

Selbst Doña Angela's glanzvolle Toilette verdunkelt ihn nicht, in welcher sie, eingangs der dritten Jornada, von ihrem Mädchen-Flor, worunter Doña Beatriz, umgeben, dem Don Manuel entgegentritt, den Isabel im Finstern zurückgelassen. Ein Briefchen — so giebt sein den Act eröffnender Monolog an — ein Briefchen der Geheimnissvollen, das er bei seiner Rückkehr vom Escurial vorgefunden, hatte ihn vor den Kirchhof des h. Sebastian beschieden, von wo ihn zwei Träger in einer Sänfte an Ort und Stelle bringen würden. Noch brütet er über dem Schauerlich-Spukhaften seines letzten Abenteuers, dessen Dunkel ein flüchtiger Blick durch's Schlüsselloch in den erleuchteten Saal erhellen soll, als die Thür aufgeht, und Doña Angela, in bezeichneter Weise, mit ihrem Frauenstaat vor ihm erscheint. Wie der Anblick auf Don Manuel wirkt, und welche Culterismen von Nacht, Dämmerung, Zwielicht und Morgenroth, von Alba's und Aurora's bis zur Sonnen-Götternacht er gongorisch-ikarisch durchschwärmt in Bildern, die keine ewigen Sternenbilder sind, vielmehr nur verschossene Sternschnuppenbilder, die periodisch, wie die Sternschnuppen im August und November, an denselben Komödien- und Situationsstellen immer wiederkehren — das kann sich Jeder an den Knöpfen abzählen. Aber sämmtliche Himmels- und Sonnenlichter, Morgen- und Abendröthen, Alba's und Aurora's, die Don Manuel als unverbrennbarer Spanier und Verschlucker von brennenden Lichtern aus dem Munde flammt, geben ihm nicht mehr Licht über die geheimnissvolle Dame, als die zwei Lichter, die sie ihm aufsteckt, deren sich kreuzende Strahlen aber, wie bei der Interferenzerscheinung, nur dunkle Punkte erzeugen. Doña Angela versteckt sich hinter ihr spanisches „Doppelgesicht“ [1] und kann nur wiederholen, was er schon weiss: dass nämlich

1) Solch ein Doppelangesicht
Gab die Lieb', als Maler, mir.

Don Luis nicht ihr Galan sey. Das stereotype Farbenrad der spanischen Komödie kommt nun ins Drehen, Wirbeln, Kreisen. Don Juan's Stimme erschallt draussen. Doña Angela bekommt die von Komödie auf Komödie vererbten Zufalls- und Schreckenskrämpfe; Don Manuel wird von Isabel am Schnürchen, das durch alle ähnlichen Scenen, wie der Faden durch Münchhausen's Enten, läuft, in das bewusste Versteck geführt, während Doña Beatriz sich vor Don Juan, der sie in ihr Haus zurückgekehrt glauben soll, verbergen muss. Don Juan poltert herein, fragt, ob Beatriz nach Hause gegangen, und poltert wieder davon. Die Banalität solcher Scenen ist der schlimmste Poltergeist; richtiger das Gepolter ohne Geist, geeignet, alle guten Geister der Komödie zu verscheuchen.

Isabel hat Don Manuel durch die heimliche Thür in sein dunkles Zimmer geführt. Bald kommt auch Cosme, aber durch die Mittelthür, und stösst mit Don Manuel zusammen, der sich in einem andern Hause, als Don Juan's, wähnt; Cosme im Finstern für einen Bedienten aus dem anderen Hause hält und daraufhin ausfrägt: Wer sein Herr? Cosme: „Das ist ein gewaltiger Thor, ein Peter, ein Hans-Narr, ein Dummkopf, der sich hängt an solche Herrn". Dass Cosme seinen Herrn in seinem Zimmer nicht an der Stimme erkennt, das gehört zu dem, was nicht ganz niet- und nagelfest in diesem Stücke ist, z. B. die schwächlich motivirte Ein- und Ausquartierung der Doña Beatriz bei Doña Angela; die geringe Vorkehr vonseiten Angela's gegen Ueberraschung durch ihren Bruder, und der stehende Haupteinwand, der diese Intriguenstücke im Allgemeinen trifft,

---

Jetzt bei diesem Lichte hier
Hab' ich Eure Gunst erreicht;
Und bei andrem Licht — vielleicht
Mich verabscheun würdet Ihr.

Amor, que es pintor, conforma
Dos luces, que en mi teneis;
Si hoy á aqueste luz me veis,
Y por eso me estimais,
Cuando á otra luz me veais
Quizá me aborreceréis.

die offene Frage: warum lässt Angela all die Aengstigungen über sich ergehen, und entdeckt sie dem Scherz ihrem Bruder Don Juan, Don Manuel's intimstem Freunde, nicht? Doch nur deshalb nicht, um eine Dama Duende-Komödie zustande zu bringen — der immerwiederkehrende irrationelle Bruch, der im Rechenexempel der meisten dieser Komödien zurückbleibt und niemals rein aufgeht. Endlich erkennen sich Diener und Herr, aber um erst recht an einander zu gerathen, wobei Cosme Gefahr läuft, irrationelle Arm- und Beinbrüche davonzutragen für die steife Behauptung, dass sich sein Herr in Don Juan's Hause und in seinem Zimmer befinde. Don Manuel tappt im Finstern nach Identitätsbeweisen. Darüber schlüpft Isabel durch die Geheimthür herein, und führt Cosme, den sie für Don Manuel hält, davon. Verblüfft glotzt Cosme Doña Angela im hellerleuchteten Saale an; verdutzt sieht Doña Angela den Diener statt des Herrn vor ihr stehen. Diese Verwechselungen, diese Katastrophen streifen schon an die seichten, spottwohlfeilen Spässe, eines solchen dramatischen Kunstmeisters kaum würdig. Die Banalität muss alle komödienläufigen Stadien durchmachen, demgemäss nun Don Luis daherpoltert, vor welchem Doña Beatriz und Cosme, jedes in sein Versteck flüchtet. Don Luis, geboren, um mit ihm Thüren einzurennen, stürzt blind zu auf die Thür von Beatriz' Schlupfwinkel ein, und hält sie auch schon am Zipfel. Zugleich arbeitet „Geräusch" hinter der geheimen Thür der Auflösung über Stock und Stein in die Hände. „Ha bei Gott! dort hör' ich gehen", — packt ein Licht mit einer Apostrophe an die „Eifersucht", und mit einer zweiten an die „Ehre", und stürzt der heimlichen Thür zu, vor welche Isabela, nachdem sie Cosme durch diese Thür in Don Manuel's Zimmer geschmuggelt, den Schrank zu schieben vergessen, durch die Mittelthür enteilend. Vergessen oder versäumt; ein fehlerhafter Nothbehelf jedenfalls zugunsten der Entwickelung: ein Loch im Intriguengewebe, gross wie die geheime Thür, durch welche jetzt Don Luis mit Licht hereinzustapeln nicht ermangelt. Sein Erstes ist die Frage: „Wie entfernte man den Schrank von seinem Platz?" Cosme's Erstes: unter den Tisch kriechen; Don Manuel's Zweites, — nachdem er aus dem Alkoven, wo er die Zeit über an all den harten Räthselnüssen sich die Zähne zerbissen, sich

hervorgemacht und Don Luis erblickt — Don Manuel's Zweites ist: die Hand an den Degen legen. Don Luis' Erstes und Letztes, das A und O der spanischen Komödie: den Zweikampf, womit er das Stück aus der Taufe hob, wieder aufzunehmen und, der Duende-Komödie ein Ende machend, ihr die letzte Ehre zu geben. Blind wie ein Auerhahn in der Brunst — ein Auerhahn der Duell-Ehrenbrunst — stürmt Don Luis auf Don Manuel ein, und will nichts hören noch sehen, in der einen Hand den Degen, mit dem er auf den zaudernden, aus Rücksicht auf Freundschaft für Don Juan und auf Gastfreundschaft, den Wüthenden zu beschwichtigen ereiferten Don Manuel losfuchtelt; mit der andern Hand den Tisch vor den gläsernen Intriguanten im Stück, den Schrank, schiebend, damit „von jener Seite" Niemand öffne, wobei Cosme, der unter dem Schreibtisch in der Tinte sitzt, zum Vorschein kommt, aber nur um sich in einem Cabinet hinter dem Alkoven wieder zu verstecken, aus dem ritterlichen Ehrengrunde, weil sonst die Duellpartie, wenn er auf Seiten seines Herrn föchte, ungleich wäre. Hitziges Gefecht. Don Luis verliert das Stichblatt. Grossmuthswettkampf. Don Manuel gestattet dem Gegner eine andere Waffe zu holen; Don Luis durch die Mittelthür ab; Cosme schreit aus Angst vor dem Kobold; Don Manuel eilt in das Cabinet, weniger Cosme's halber, als um Don Juan freien Spielraum zu lassen, der durch die, mit seinem Hauptschlüssel geöffnete Mittelthür die verschleierte Angela hereinführt, die er auf der Strasse betroffen, und die Ausläuferin, wie am Ohrläppchen, zurückbringt ins Haus, damit sie in diesem Spukzimmer Zeuge ihrer Schande sey, zu welchem Zweck er sie allein lässt! Eigentlich aber, um ihr Gelegenheit zu verschaffen, mit Don Manel und Cosme zusammen zu treffen, den sein Herr aus dem Cabinet hervor geholt, und der nun beim Anblick des verschleierten Kobold ein Kreuz nach dem andern schlägt, indessen Don Manuel, vor Erstarren über die Verhüllte, die, trotz Tisch vor dem Schrank und Geheimthür, und unbehindert durch die verschlossene Mittelthür eingetreten, die Spukgestalt mit der Zauberbannfage bespricht:

Bist Du Blendwerk oder Schatten,
Weib, das mich zu Tode quält,
Sprich, wie kamst Du hier herein?

Zugleich hat Don Juan's Sichzurückziehen seiner Schwester, Doña Angela, einen Fingerzeig gegeben, endlich den Schleier vom ganzen Geheimniss, Schrank, Geheimthüre, Klopfgeistern, Tischrücken, und sonstigem verrückten Hausrath in dieser Komödie als Komode, noch in der zwölften Stunde, der Geister- und Gespensterspukstunde, zu lüften und zu heben. Sie bewerkstelligt dies in Calderon's Lieblingsmetrum; „Silvas" — Wälder, die das Holz zu spukenden Möbeln liefern. Bei der Entschleierung kann sie nicht umhin, gelegentlich auch die Hülle von der Hauptblösse des Stückes, ja aller ähnlichen Stücke aus der Lope-Calderon'schen Schule, zu ziehen: von dem Schweigen und Verschweigen, als dramatischem Motiv zugunsten der Verwickelung. [1]) Nur dass Calderon, als grösster Meister der Komödientechnik in allen ihren Kunstgriffen und tours-de-mains, und der, als solcher, auch das Bewusstseyn der Fehler und Nothbehelfe hat, diese selbst aufdeckt, die Blössen gleichsam hinter dem Verrathen und Nichtverschweigen derselben schlaumeisterlich versteckend, wie der Escamoteur vom höheren Hokuspokus die Zuschauer durch den Kunstgriff am sichersten täuscht und blendet, dass er die Karte, die er eben schlagen und umschlagen will, vorzeigt. Solcher Volten schlägt der grösste Schwarzkünstler und Zauberer der Verwickelungskomödie noch mehrere in Angela's Enthüllungs-‚Silvas' mit erstaunlicher Fingerfertigkeit und Täuschungskunst [2]);

1) Denn dass ich dies verschwieg, das hat uns eben
Mit solcher Noth beladen.
Wer glaubt, dass ich mir schweigend konnte schaden.
Obwohl ein Weib? Wie eigen!
Obwohl ein Weib, fand ich den Tod durch Schweigen.
Que el haberlo callado nos ha puesto
En riesgo tan extraño.
¿Quien crerá que el callarme haya hecho daño
Siendo mujer! Y es cierto
Siendo mujer, que por callar me he muerto.

2) Weil ich Dich musste lieben,
Ward ich zur Rolle des Phantoms getrieben;
Weil ich Dich trug im Herzen,
Ward ich lebend'ges Grabmal meiner Schmerzen . . .
Nicht Dich lieben könnte,
Die gleich Dir hätt' entdeckt, für wen es schlüge.

Einen Lorbeer aus Apollo's heiligen Wäldern im zauberischen Gebirgsthale Tempe, für den Bosco der höheren Komödien-Magie, für den Bosco — 'Bosco' (bosque) bedeutet selbst „Lustwäldchen" — den Bosco der Silvas-Zauberwälder, worin das Waldleben mit leisem, aus der Schule schwatzendem Schweigen der Waldeinsamkeit die Waldes-Blössen zu Lichtungen flüstert! In denselben zauberwäldlichen Versmaassen schneidet Don Manuel in einem Aparte von 15 Silvas-Reimpaaren aus den Zweigen Schwert-Runen, mit seinem Degen Loose werfend: „im Labyrinth der eigenen Gedanken": ob er die Schwester seines Hauswirths mit dem Degen schütze — „das heisse, Verrath bekennen und sich Beschimpfer ihres Hauses nennen":

Doch sie verklagen, um mich zu entbinden,
Das heisset, sie beladen
Mit schwerer Schuld, und meiner Ehre schaden.

Das Schwert-Loos trifft das Schwert selber:

Was ist nun hier das Rechte?
Verräth'risch handl' ich, wenn ich sie verfechte;
Wenn ich sie lasse niedrig;
Wenn ich ihr helf', ungastlich; fühllos, niedrig,
Wenn ich sie übergebe;
Unfreundschaftlich, wenn ich zu schützen strebe;
Wenn ich sie rett', ist's Hohn dem Freundestriebe;
Rett' ich sie nicht, ist's Hohn so edler Liebe.
Wohlan! droht mir Verderben
In jedem Fall, so will ich tödtend sterben.
(zu Angela)
Señora, keine Sorgen!
Ich bin ein Edelmann; Du bist geborgen.[1])

---

1) Por haberte querido,
Fingida sombra de mi casa he sido;
Por haberte estimado,
Sepulero vivo fui de mi cuidado . . .
Porque no te quiesiera,
Quien pasion dixera cara á cara.
— — — — — — — — —
Pues que es lo que pretendo,
Si es hacerme traidor si la defiendo;
Si lo dejo, villano;

Gilt es Liebeslust, von Zufallslaunen, von Mädchengrillen, von trügerischen, die zarte Mädchenseele, Mädchensitte und Ehre schädigenden Listen gefacht, ja dann müssen Freundschaft, Gastfreundschaft, die heiligsten Gottes- und Menschengebote über die Klinge springen; muss ein ritterliches Schwert sich hochgemuthet dreimal im Herzen des Freundes und Bruders umkehren — so heischt es Ritter- und Adelsehre! O ihr aus Stammbäumen bestehenden Silvas, wo man den Wald der Poesie vor lauter Stammbäumen nicht sieht! — der sittlichhohen, sittlichschönen Poesie, letzten Endes auch der einzigen im feinen Lustspiel, und die noch etwas Anderes ist, als die Poesie der überfeinen, überzarten, überzierlichen, mit allen Versformen kokettirenden Hof- und Etiketten-Decenz.

Don Luis, der das Stichblatt vom Degen verloren — er selbst das Stichblatt der Duende-Komödie — kehrt mit einem duellfähigen Degen zurück, den er, beim Anblick seiner Schwester Angela, sogleich gegen diese zückt. Sie aber steht schon hinter Don Manuel's Rücken, der sie mit Brust und Degen deckt. Don Luis giebt noch einige Faxen nach Vorschrift des Duell-Rituals für Edelleute zumbesten: Er legt erst seinen Degen dem grossmüthigen Duell-Gegner zu Füssen, und nimmt ihn dann gleich wieder auf, als Ehrenhort seiner Schwester, mit dem auf das wünschenswerthe Ende der Komödie hinzielenden, stereotypen Winke:

> Keiner darf, vor meinen Augen,
> Sie aus ihrem Hause führen,
> Der ihr Mann nicht ist —

Knieend schwört sich Don Manuel zu diesem vor dem Riss der geheimsten, mit noch so vielen Schränken und Schranken ver-

---

> Si la guardo, mal huesped: inhumano,
> Si à su hermano la entrego?
> Soy mal amigo si á guardarlo llego;
> Ingrato, si la libro, á un noble trato;
> Si no la libro á un noble amor ingrato.
> Pues de cualquier manera
> Mal puerto he de quedar, matando muera
> No receles, Señora; (A Doña Angela)
> Noble soy, y conmigo estás agora

schanzten Geheimthür stehenden Mann, was Don Juan, der Alles hinter dieser Thür behorcht, als älterer Bruder, Freund und Hauswirth bekräftigt, überrascht von Doña Beatriz' Gegenwart, die sich ihm als Braut angeschlenkert und angenestelt, mit der Vertröstung nachträglicher Enthüllungen. [1])

Traun, ein wundersames Cabinetstück diese Dame Kobold-Komödie von feinem Lustspielgeist und Vexir-Kästchen mit geheimen Schubfächern im Zauber-Cabinet eines Tausendkünstlers. Den Kunstwerth würde der „alte Schäfer" im „Wintermärchen" ungefähr so abschätzen, wie er das Naturproduct auf seinem Arme, das Wickelkindlein, taxirt, das er eben aufgelesen: „Das ist so ein Treppenwerk, so eine „Schrankarbeit", — sagt er — „so hinter der Thür gearbeitet" [2]), — und das Kindlein ist doch von fürstlichem Geblüt, eines Königs Töchterlein; wie Calderon's Thür- und Schrankarbeit das Werk eines hehren, königlichen Dichtergeistes in alle Ewigkeit bleibt. Haben Kaiser und Könige in ihren Mussestunden nicht auch an mechanischen Handwerkarbeiten sich als Meister erprobt und ergötzt? Hat Karl V. nicht die feinsten Uhren verfertigt? Karl der Grosse nicht die zierlichsten Kästchen und ähnliches Geräth geschnitzt und gedrechselt? So vergiebt auch der Vollbringer glorreicher dramatischer Grossthaten, wie „Das Leben ein Traum", „Der standhafte Prinz", nichts von seiner Dichter-Majestät durch Stücke, worin er zugleich seine Kunst- und Handfertigkeit als Tischler, Zimmermann, Maschinist und, wie in der, im selben Jahre mit der 'Dama Duende' [3]) verfassten Komödie:

---

1) D. Juan.
Beatriz, Du hier? —
Beatr. Niemals ging ich fort; hernach
Will ich Dir den Grund enthüllen.

2) This has been some stair-work, some trunk-work, some behind-door-work. (A. III. Sc. 3.) — 3) Auf welche darin angespielt wird, als auf eine zu erwartende Komödie,

La Dama duende habrá sido,
Que volver a vivir quiere.
Casa c. dos puert. I. esc. 2.

Aus einer anderen Anspielung (III. 3), auf die gesegneten Umstände der Königin Isabella von Frankreich, wird gefolgert, dass die Komödie

Casa con dos puertas mala es de guardar
(Ein Haus mit zwei Thüren ist schwer zu hüten),

auch als Tapezier und dädalischer Baumeister bekundet.

Das Stück ist durch Bearbeitungen für deutsche Theater [1]) bekannt genug, um sich mit einer kurz gefassten Inhaltsandeutung zu begnügen.

Lisardo, Gast im Hause seines Freundes, Felix, hat die Bekanntschaft einer verschleierten Dame in Ocaña, dem Wohnort seines Freundes, gemacht. Er verfolgte sie auf der Strasse, mit der ungestümen Bitte, den Schleier zu entfernen. Sie willfahrt ihm unter der Bedingung, dass er sich zurückziehe: Eine Zumuthung, wie wenn der Vogelsteller zum Vogel, der in seinen Schleiernetze zappelt, spräche: Mach, dass du fortkommst! Die Entschleierte fesselt Lisardo noch stärker, als die Verschleierte es gekonnt, bis sie endlich zu dem probaten Komödien-Hausmittel greift, der Zusage eines Rendez-Vous in ihrem Hause. Dieses Abenteuer erzählt Lisardo seinem Freund und Hauswirth, Don Felix, ohne zu merken, dass die Verschleierte unsichtbarerweise das verheissene Rendez-Vous, als Lauscherin an der Thür, und in ihrem Hause abhält, kurz ohne im Traume daran, zu denken, dass die Schleierdame seines Freundes Don Felix' Schwester, Marcela, sey. Die Belauschung des Gesprächs, vonseiten Marcela's und ihrer Kammerjungfer Silvia, findet hinter einer gleichfalls verschleierten Thür statt, einer solchen nämlich, die noch eine

---

'Casa con dos puertas', im Frühjahr oder Sommer 1629, wo der Hof in Aranjuez, dem in jener Stelle bezielten Orte, zuzubringen pflegte, verfasst wurde. 'La Dama duende' ist, wie uns schon bekannt, im Nov. desselben Jahres, gelegentlich der Taufe des Prinzen Balthasar (geb. 17. Oct. 1629) gespielt worden, der „Frucht", die noch als „Aranjuez-Sommer-Blüthe" in der Zeiten Hintergrunde schlummerte*), als Calderon die Comedia 'Casa de dos portas' dichtete und mit der 'Dama duende', Schritt haltend mit Königin Isabella, schwanger ging.

1) übers. von G. N. Bärmann. Altona 1821 und mehrfach aufgeführt.

---

*) „Para que flores de Francia
Nos dendfruto en Castilla." (Casa d. d. puert. III. 3).

Vorthür hat.[1]) Lisardo ist im besten Zug, in seiner mit Cervantes' Novellen an seltsamen Begegnissen wetteifernden Erzählung[2]) Schilderungen seiner unbekannten Schönen zu verweben, die ihr, der zwischen Thür und Vorthür so ängstlich, wie zwischen Thür und Angel, Lauschenden gefährlich werden, sie ihrem Brunder verrathen könnten[3]), träte nicht Celia, die Zofe von Felix' Herzensdame, Doña Laura, ein, in deren Verhältniss zu ihm und ihn aus ihrer Nähe verbannende Eifersucht, wegen eines vermeinten Nebenbuhlers, Don Felix den Gastfreund mit einer Auseinandersetzung von vierthalb Foliocolumnen, jede zu 85 Verszeilen, bereits eingeweiht hatte. Celia's an Don Felix wie auf eigene Hand ergehende Einladung, ihr ins Gemach der eifersüchtigen Laura stramm und sträcklich zu folgen, unterbricht Lisardo's Cervanten-Novelle und befreit Marcela aus ihrer peinlichen Lage zwischen Thür und Vorthür, in einer der ähnlichen sich, unsres Wissens, keine von Cervantes' Novellen-Heldinnen befindet. Selbstredend kann die erste Jornada nicht zu Ende gehen, ohne uns mit den zwei Thüren, oder zwei Eingängen, worauf die Komödie getauft ist, bekannt zu machen. Dank diesen zwei Thüren, kann Celia den mit erkünstelter Eifersuchtskälte von Doña Laura empfangenen, infolge der feurigsten Treuschwüre aber mit huldreicher Liebeswärme und mit der entzückungsvollen Aussicht auf eine nächstnächtliche Zusammenkunft entlassenen Don Felix durch die Thür im Hintergebäude entschlüpfen lassen, während Doña Laura's Vater, Don Fabio, durch die Thür des vorderen Eingangs, ohne sich über dessen Doppelgänger, den hinteren Eingang, Gedanken zu machen, in sein Haus eintritt. Nun dürfen wir mit Celia, einstimmend in ihren freudigen Actschluss rufen:

Hei, wie gute Dienste leistet
So ein Haus mit zwoen Thüren.[4])

---

1) (cubierta con una antepuerta)
2) La mas extraña novela
De amor, que escribió Cervantes.
3) Marcela (ap. á Silvia).
¡Oh quien pudiera estorbarle
Antes que en Felix las señas
Alguna malicia causen.
4) ¡Ay, cuanto no sirve una
Casa que dos puertas tiene!

Hei, der nicht minder guten Dienste, die ein solches Haus dem Dichter leistet, als Bauriss zur Architektonik seiner Verwickelung! Merket doch nur, welchen Vortheil, gleich eingangs der zweiten Jornada, Marcela, die Lauscherin zwischen Doppelthüren, aus den zwei Hausthüren ihrer Freundin, Doña Laura, zu ziehen versteht![1]) Sie miethet sich für den Abend bei Laura, auf die zwei Thüren hin, ein, unter deren Schutz, — der aus Thüren zu Thürhütern bestellten Hausthore — Marcela eine heimliche Besprechung mit ihrem in Laura's Haus eingeladenen, von der Strasse aufgelesenen Liebhaber zu halten gedenkt, der dorthin beschieden wird, damit er sie nicht als Felix' Schwester erkenne.[2]) Die zärtliche Unterredung des Liebespaars gefährdet Fabio's, des Vaters der Laura, unversehene Heimkunft. Nun wartet schon die zweite Thür auf den heimlichen Liebhaber mit Schmerzen. Der Alte sitzt ihm aber so auf den Hacken, dass Lisardo die Thür im Stich lassen muss, um schnell ins Cabinet, das ständige Schlupfloch, zu flüchten. Vater Pantalon bietet Marcela, die ein Diener abholen kommt, seine Begleitung an. Natürlich wird sie angenommen, um Lisardo entschlüpfen zu lassen.[3]) Da tritt Don Felix ein, der seiner Schwester mit Vater Fabio begegnete, um sich ein heimliches Schäferstündchen mit Laura hinter ihres Vaters Rücken zu holen, ohne anderen haltbaren Grund zur Heimlichkeit, als weil das Haus zwei Thüren und ein Cabinet zum Verstecken hat, dem schon Don Felix zustürzt, durch Vater Fabio's — der nichts thut, als zurückkommen, ein beständiger Heimkehrer — durch Fabio's Rückkehr erschreckt, und auf dem Sprung, vom altherkömmlichen Versteckungsrecht Ge-

---

1) Marcela beruft sich darauf ausdrücklich gegen ihre Freundin Laura:

Tu casa tiene dos cuartos
Y del uno cae la puerta
A otra calle . . .

2) Y temo que —
— puedan en Felix
Moverse algunas sospechas.

3) Laura (ap. á Marc.).
— para que pueda
Irse este hombre que aquí queda.

brauch zu machen. Sonderbar! Eine Komödie, die sich eigens ein Haus mit zwei Thüren baut, deren eine sie vom Hausvater mit seinem stehenden Nachhausekommen beschlagen lässt, während sie die zweite auf Wartegeld setzt, an die Luft setzt, ihr einen Schlupfwinkel als Stuhl vor sich selber setzt, sie zur blinden Thür macht, blind, wie Vater Fabio bezüglich des Don Felix, und blind wie Don Felix, bezüglich seines Gastfreundes Lisardo. Zwei Thüren und ein einäugiges Haus! Zwei heimliche Liebhaber und Ein heimliches Cabinet: der Eine, Laura's Geliebter durch die Hinterthür, aussen vor der Versteckthür im Zimmer; der Andere, Marcela's geheimer Strassengalan, drinnen hinter der Versteckthür im Cabinet, als geheimer Cabinets-Versteckling, und hinter allen diesen Rücken eine zur Disposition gestellte Hinterthür, die alle diese Rücken decken soll, und allein nicht weiss, wo Meister Zimmermann oder Meister Calderon, das Loch gemacht hat, das einem Loch im Bauriss so frappant gleicht, wie ein Loch dem andern. Die Situation, der wirkliche Liebhaber vor dem Schlupfloch, das vermeinte in demselben, ist mit den spanischen Brettern so verwachsen, dass sich der dazukommende, und auch nur dazu nachhausekommende Vater Fabio nicht weiter darüber wundert, sondern dem Don Felix aufs Wort glaubt, welches seinerseits das stationäre Stichwort der permanenten Situation ist, aufs Wort glaubt, er käme seine Schwester abzuholen, und entfernt sich unter der Angabe der unveräusserlichen und unverjährbaren Nothlüge aus Laura's Stube mit Cabinet, aber nicht aus dem Hause mit zwei Thüren. Bleibt vielmehr in einem kleinen Treppenwinkelchen [1]) hocken, um dem vermeintlichen Nebenbuhler aus dem geheimen Cabinet aufzupassen und ihn aufs Korn zu nehmen. Diesem hat aber schon Celia durch den in Amt und Würden wieder eingesetzten Ausgang entwischen lassen. Don Felix kann lange passen, und könnte noch länger im Cabinet, wohin er zurückgeschlichen, lauern, wenn nicht Laura mit Licht daherkäme, um auszuspüren, ob die Luft rein ist, da sich ihr Vater das Cabinet zu einer vertraulichen Besprechung mit ihr ausersehen. Sie denkt Marcela's

1) En un esconce pequeño,
Que han la escalera.

Galan im Verstecke zu finden, und erblickt den ihrigen darin! Eine Eifersuchtsscene folgt hier so unausbleiblich, wie der Dienstag auf den Montag. Von welcher Beschaffenheit, das lässt sich zur Genüge aus einigen epiphonematischen Wechselworten entnehmen. Laura's zärtliche Lockrufe: „Mein Felix! Mein einzig Gut! mein Herr und Gebieter! erwiedert Don Felix mit den antistrophischen Liebkosungen: „Mein Uebel! mein Tod! meine Qual!“ [1]) Trennung, ewige Trennung mindestens! — und fort stürzt er, um diese Trennung bis auf weiteres ins Werk zu richten.

Zu dem Avers muss, ehe die zweite Jornada abgelaufen, die Medaille noch den Revers hervorkehren; zu der angegebenen Scene die Parallel-Situation zwischen Marcela und Lisardo in Don Felix' Hause und in Marcela's Stube mit Cabinet sich abwickeln. Lisardo, der sich mit der Vermuthung quält, seine Schöne sey auch die seines Freundes, Don Felix, und deshalb seinem Diener, Calabazas, befiehlt, Alles zur sofortigen Abreise fertig zu halten, wird von Marcela's Besuch überrascht, um alsbald, so schnell wie man eine Medaille umdreht, von Don Felix überrascht zu werden, vor dem Marcela sich verbirgt. Nun ist's für Lisardo eine zweifellose Thatsache: die so erschrocken in's Versteck Entschlüpfte ist Don Felix' Dame. [2]) Lisardo erzählt dem Freunde und Hauswirth sein Abenteuer in Fabio's Wohnung, das er eben umständlichst seinem Diener, Kürbiskopf [3]), vorgetragen, der Eigenheit dieser ewig Versteck spielenden Verwickelungskomödien gemäss, deren Häusern mit zwei Thüren Acte mit wenigstens zwei Erzählungen desselben Vorfalls entsprechen. Um dem Parallelismus der vorher bei Laura abgespielten Situation nichts zu vergeben, spricht jetzt Laura bei Don Felix ein, mit der Absicht ihn zu versöhnen; genau besehen aber der Parallelsituation zu lieb, welche die lauschende Marcela in die Lage versetzt, in dem Augenblicke aus ihrem Schlupf-

---

1) Laura. — Felix mio,
Mi bien, mi señor, mi dueño.
D. Felix. Mi mal, mi muerte, mi ofensa.
2) Ella es su dama sin duda.
Pues que tanto del se guarda.
3) 'Calabaza' bedeutet „Kürbiss“ und „Strohkopf“.

winkel verschleiert hervorzutreten, wo Laura die letzte Karte auszuspielen auf dem Punkte war: Marcela's Geheimniss nämlich zu ihrer Rechtfertigung dem unversöhnlichen Felix preis zu geben. [1]) Beim Erblicken der verschleiert sich entfernenden Dame tritt Laura's parallele Eifersuchtsscene zu der von Felix in ihrem Hause abgespielten unverhüllt zutage, zur Genugthuung der zweiten, bei dem vollkommnen Gleichlaut sich beruhigenden Jornada.

Der dritte verwickeltste Tag führt Laura zu Marcela, von welcher sie Nachtquartier erbittet, zu dem heimlichen Zwecke, um bei ihr auszukundschaften, was hinter der verborgenen und verkappten Schönen des Don Felix stecke. Parallel mit dieser Absicht soll Marcela, dem Wunsche ihres Bruders, Don Felix, gemäss, seinem Nebenbuhler auf die Spur kommen. Laura lässt sich denn bei Marcela häuslich nieder, und Marcela siedelt in Laura's Wohnung über, wohin sie Don Lisardo bestellt. Dieser fordert seinen Freund und Hausherrn Don Felix auf, ihn zu begleiten, um sich unterwegs die wundersamen Abenteuer erzählen zu lassen, die ihm in Ocaña begegnet. [2])

Vor Laura's Haus mit Don Felix angekommen — huscht Don Lisardo durch die von Celia geöffnete Thür hinein, und diese — die hintere zweifelsohne — wird dem Don Felix vor der Nase zugeschlossen. Tod und Teufel! Wüthendes Pochen mit beiden Fäusten, in der rechten den Tod und in der linken den Teufel als Thürklopfer, dass dem ihm widerwillig Gesellschaft leistenden Calabazas der Kürbisschädel brummt. Holla! Doppeltes Pochen mit andern zwei Fäusten an die andere Zwillingsthür. [3]) Welchem zweiten Thürklopfer gehören die zwei anderen

---

1) Laura. Si diré.
Marc. (ap.) No dirás; porque primero,
Tus voces estorbaré
Con esta resolucion,
Amor ventura mi dé.

2) Lo que en Ocaña me pasa.
— — — — — —
Venid conmigo, y sabreis . . .
Extraños sucesos.

3) (Da golpes á la puerta, para derribarla, y al mismo tiempo, mas lejos dan tambien golpes dentro.)

Fäuste? Welchem Andern können sie eignen, als dem Besitzer des Hauses mit zwei Thüren, dessen ausschliesslich aufschliessliches Geschäft in der Komödie darin besteht, nachhause zu kommen, und die vordere Thür aufzuschliessen, damit inzwischen ein bei seiner Tochter versteckter Liebhaber durch die hintere entwische. Degenklirren im Hause. Fabio schlägt sich mit dem, wie er glaubt, bei seiner Tochter Laura betroffnen Lisardo.[1] Aussen verflucht Don Felix die verschlossene, ihn aussperrende Hinterthür[2] und geht mit Calabazas fluchend davon. Die Scene verwandelt sich in ein finsteres Zimmer bei Fabio, wo Lisardo mit Marcela auf dem Arme erscheint. Bald darauf tritt Don Felix mit Calabazas ein, durch die vordere Hausthür sonder Zweifel, die der Alte, da sie von innen verriegelt war, mit dem Hauptschlüssel, der die verrammeltsten Thüren und vernageltsten Situationen der Degen- und Mantelkomödien öffnet: mit seinem Degen zu Boden streckte[3]. Lisardo übergiebt die Marcela in Don Felix' Schutz, für dessen Geliebte er sie hält, und Don Felix nimmt, dem ritterlichen Komödienbrauch und den sacramentalen Ehrengesetzen der Capa y Espada-Spiele gemäss, die Schwester als seine treulose Laura in Empfang[4], um sie, während Lisardo ihm den Rücken deckt, der väterlichen Wuth und Ehrenrache zu entziehen. Don Felix bringt die vermeinte Laura in sein finsteres Zimmer, wo die wirkliche Laura schon im „paño"-Winkel auf der Lauer steht. Die Situation ist wieder eins von den unzähligmal vorgegauckelten Verwickelungs- und Verwechselungs-Kunststückchen. Laura glaubt im 'paño'-Versteck den Don Felix mit einer Nebenbuhlerin zu betreffen; Don Felix schüttet im Finstern eine Fluth von Eifersuchtsvorwürfen über seine Schwester Marcela, die vermeinte Laura, aus; Marcela zittert für ihr Leben[5]

1) Fabio (Dentro).
¡Esta infamia
Llego á ver!
2) ¡Mal haya la puerta!
3) derribó la puerta.
4) ¿En fin has venido, Laura, (A Marcela)
A mi poder?
5) Marc. (ap.) Aquí mi vida se acaba.

in den Klauen eines spanischen Bruders, der sie mit einem Mann zusammen gefunden. Das Sublime der Ueberraschungs-Escamotage gipfelt aber in der Situation, wo Don Felix' Dame, Marcela, endlich mit Licht kommt, und Don Felix, nachdem es Marcela gelungen, im Finstern die Thür ihres Zimmers zu finden und in dasselbe, nur von Laura bemerkt, zu entschlüpfen, die wirkliche, inzwischen aus dem Horchwinkel hervorgetretene Laura von Angesicht zu Angesicht erblickt. Das Allersublimste, des Ueberraschungskunststücks feinste Pointe ist: dass Don Felix von Laura's offnem Anblick nicht überrascht wird [1]), da er ja auch im Finstern keine andere als sie vor sich zu haben wähnte. In diesem Eifersuchtshanfe würde Don Felix sich unentwirrbar verstricken, wenn Laura ihre vermeinte Identität mit der von Don Felix hereingeführten Dame nicht durch den Hinweis auf den Komödientitel aufhöbe, mit dem Bedeuten: „wenn es schwer sey, ein Haus mit zwei Thüren zu hüten, so sey es noch schwerer, ein Zimmer mit zwei Thüren zu hüten [2]), die zweite Zimmerthür meinend, durch welche seine mitgebrachte Dame entschlüpfte. Was sie, Laura, anlange, sie habe die Nacht in Marcela's Zimmer zugebracht. Verblüfft ruft Don Felix seine Schwester Marcela aus ihrem Gemach. Nun eiserne Mädchenstirne halte Stich: Marcela leugnet Laura's Angaben ihr vom Munde weg. Der Freundin Vorwürfen begegnet Marcela mit dem an sie gerichteten Aparte: „Erst komm' ich!“ [3]) Da kennt nun Laura keine Rücksicht weiter — nun soll der Bruder Alles wissen! [4]) Schon setzt ihr Zünglein dazu an — Ja wenn des Dichters Spieltasche, das Fortunatus-Säckchen, nicht wäre! Nicht dem Hut des

---

1) Laura (ap.) ¿Que es esto? ¿Como de verme
Ni se turba ni embaraza?

2) Laura. Si una casa con dos puertas
Mala es de guardar, repara,
Que peor de guardar será
Con dos puertas una sala,
Ya se fué.

3) Marc. (ap. á Laura).
— que soy primero yo.

4) Laura. — salgan
Verdades á luz.

natürlichen Zauberers in Unerschöpflichkeit der daraus hervorquellenden Blumensträusschen gliche, die doch immer dieselben sind! Lisardo's von aussen erschallende Stimme schliesst Laura'n den Mund, dessen Plaudertäschchen die Freundin, und was noch schlimmer, das Spieltäschchen des Dichters zu compromittiren schon im Gange war. Dass letzteres noch nicht in den letzten Zügen, dafür spricht eben Lisardo's Stimme von aussen, die mit Einem Schlage drei verschiedene Stimmungen in den drei Personen erregt: Don Felix' Eifersucht triumphirt gegen Laura: Nun kommt Alles an den Tag: Dein Trauter ist's! Laura triumphirt ihrerseits im Bewusstseyn ihrer Unschuld: Nun steht meine Hoffnung in voller Blüthe! während Marcela's Aparte zitternd und zagend des Endes Anfang kommen sieht — Nun ist Alles aus! [1]) Ja doch! Da müsste Lisardo nicht ebenfalls seine Schöne für seines Freundes, Don Felix', Geliebte halten und demgemäss in letzter Stunde doch wieder Alles in Frage stellen, des Anfangs Ende, des Endes Anfang und des Endes Ende! Das Calderon'sche Spieltäschchen, wenn es zu Rande scheint, spielt euch gleich wieder aus einem verborgenen Täschchen und Schubsäckchen ein neues Zauberstückchen vor. Lisardo verlangt mit trocknen Worten seine Dame von Don Felix. Don Felix zeigt ihm seine Dame als die seine, Lisardo's nämlich. Die beiden Freunde begegnen sich zuletzt in dem Einen Glauben: an eine gemeinschaftliche Dame; nur dass Lisardo die Marcela dafür ansieht; Don Felix die Laura. Lisardo dringt demzufolge auf seine Gemeinschaftliche. [2]) Die Verwickelungsfäden laufen Gefahr, in ihren Anfang zu verlaufen, gäbe es nicht zum Glück noch einen Faden, der selbst einer Calderon'schen Enredo-Komödie ausginge, der Geduldsfaden nämlich, der am Ende aller Enden — Laura'n endlich reisst [3]), so dass sie,

1) D. Felix. Agora
Verás que todo se acaba;
Pues tu galan, Laura, viene.
Laura. Ahi tengo yo mi esperanza.
Marc. (ap.) Aquí se deshace todo.

2) La dama que os entrequé,
Os pido.

3) Laura. Yo de confusiones tantas
Os sacaré!

rasch entschlossen, die abseits stehende Marcela bei der Hand nimmt, und sie dem Lisardo mit der Frage unter die Augen führt: „Ist es diese?“ [1]) Lisardo's Bejahung — da hättet ihr's nun! Merkt ihr, was das für ein Teufelstäschchen, das Calderon'sche Spieltäschchen ist? — Lisardo's Bejahung droht mit einer neuen Verwickelung den zerrissenen Geduldsfaden zu einem neuen Knoten, den Komödienknoten zu einem tragischen Knoten zu wirren, den Felix nur mit seinem Dolch zu zerschneiden für möglich hält. „Dieser Dolch“, ruft er, „gäbe meiner verworfenen Schwester den Tod!“ [2]) Schwester? — zuckt Lisardo und rettet dem Bruder seine Komödienehre und der Komödie ihren Lustspielknoten, indem er Marcela die Gattenhand, und dem Freunde die Schwagerhand reicht. Jetzt lässt auch Fabio, der Hausherr, mit den Zweithürenschlüsseln in der Tasche, nicht länger auf sich warten, er stürmt zwar als Polterer und Rächer seiner Vaterehre an Lisardo, dem Entführer seiner Tochter, Laura, herein; giebt aber, von Don Felix über den Sachverhalt aufgeklärt, als Besitzer eines Hauses mit zwei Thüren, beiden Brautpaaren, Felix-Laura, und Lisardo-Marcela, seinen Segen. Der fruchtbarste Segen ruht ohne alle Frage auf der Spieltasche, auf der Schablone als Zaubertasche.

Gestattet uns, Ihr spanischen und ausserspanischen Bewunderer dieser Zwei-Thüren-Komödie [3]), gestattet uns und unseren Lesern den freien Gebrauch der Schablone: und wir spinnen Euch Verwickelungskomödien schockweise vom Rocken, trotz Lope und

---

1) Dí, Lisardo,
¿Es esta á quien buscas y amas?

2) Esta daga
Dé á una vil hermana muerte.

3) „Esta Comedia“ — preist Don Pedro de Gorostiza im Anfangsurtheil zur Comedia: 'Casa con dos puertas' (Comed. escogidas de Don Pedro Calderon de la Barca. Madr. 1831. t. III.) über die grünen Bäume: 'Esta Comedia es, en el concepto de todos los literatos, la mejor que compuso Calderon en este genero; y effectivamente tiene un merito singular, ya sea por el plan, por la invencion, por la distribucion de los lances, ó par el estilo y versificacion“ — „die beste, die Calderon in diesem Genre gedichtet“ — durch diese Hinterthür schlüpfend, läuft auch unser Urtheil dem 'concepto de todos los literatos' zu, ohne sich ein Tüttelchen in obiger Analyse vergeben zu dürfen.

Calderon! Gestattet uns, wie diese und Genossen eine seit Jahrhunderten vermoderte, grausame, barbarisch-blutige, von den altgothischen Gesetzbüchern sanctionirte Familienjustiz, Vater- und Bruderblutsühne, das Blutrache-Recht [1]), in ihre Komödie, der blossen Bühnenwirkung zugunsten, zu einer Zeit verpflanzen durften, wo jene altgothisch-maurischen Sitten und Rechte längst zum alten, blutrostigen Eisen geworfen waren — verstattet und begünstigt uns und Genossen, ebenso nach dem Sachsen- und Schwabenspiegel, nach der Carolina oder nach dem Hexenhammer zurückzugreifen: Schauspiele auf Grundlage jener Zeitsitten und mörderischen, schaudermässigen Gesetzesvorschriften zu dichten und mit dem Blutgeiste jener Rechtsbegriffe zu färben, — vergönnt uns und Genossen dieses Dichterrecht, diese licentia poetica carnifex — und ihr sollt Schlächterstücke erhalten, „Aerzte ihrer Ehre" „secretas venganzas" und dergl., ganze Fleischbänke voll Duellstücke erhalten, mit siebartig durchbohrten, aufgrund eines phantastisch-fanatischen Eifersuchtswahnes, eines blossen Schlagschatten-Verdachtes, erstochenen Nebenbuhlern, Freunden, Söhnen und Vätern, dass Miquel de Barrio's [2]) Duellkomödien, wovon eine sieben Duelle auf ihrem Kerbholz hat [3]), nicht würdig erscheinen dürfen, den unsrigen, und denen unsrer Genossen, das Blutwasser zu reichen.

---

1) Fuero Juzgo, Ausgabe der Akademie (Madr. 1815 fol.), Buch 3, Titel, Gesetze 3–5 und 9. „Man darf nicht vergessen, dass diese Gesetze, die alten gothischen, vor Spaniens Eroberung durch die Araber im 8. Jh. gültig waren, und auch die Gesetze der nicht unterworfenen und unabhängig gebliebenen Christen. In der Ausgabe der Akademie von diesem Gesetzbuche stehen sie, wie sie der h. Ferdinand nach der Eroberung von Cordova im Jahre 1241 zusammengetragen und erlassen hat." Ticknor, deutsche Uebers. II. S. 51, I). — 2) blühte um 1690. — 3) Der Engländer Howell, der sich im Jahre 1623 in Madrid ein ganzes Jahr aufhielt und in der Gesellschaft junger Edelleute viel verkehrte, schreibt in einem seiner Briefe*): „Man hört hier in langer Zeit nichts von einem Zweikampfe." Und schrieb das zu jener Zeit, wo Lope de Vega's Stücke in vollster Blüthe der Beliebtheit standen. Zu Barrio's Zeit waren die Brüder- und Väter-Duelle, wegen einer Ehrengrille, vollends zur Mythe geworden.

---

*) Letters, elfte Aufl. Lond. 1754. B. I. Brief 32.

Unter den zwanzig Calderon'schen Stücken, welche Val. Schmidt in die II. Klasse seiner Eintheilungstabelle, in die der „heroischen Schauspiele" (Comedia heroica) im engen Sinne bringt [1]), befindet sich auch das allbewunderte Schauspiel mit tragischem Ausgang:

El Pintor de su deshonra.

(Der Maler seiner Schmach. [2])

Mag es denn auch hier, dicht neben einer heroischen Komödie vom reinsten Lustspielwasser, seine Stelle behaupten.

Auch uns steht dieses Drama auf erster Linie mit Calderon's gefeiertsten Meisterwerken. Können wir ihm nicht, wie unsere Vorgänger, den Lorbeerkranz einer wahrhaften aus einer grossen Idee grossartig und gewaltig gemeisselten Tragödie zuerkennen, so liegt die Schuld am leidigen Schema, dem zugefallen unwesentliche Incidenzen, typisch abgepaarte Motive, dramatisch unzulässige, die Katastrophe novellenhaft, abenteuerlich, herbeiführende Zufallsereignisse ins Spiel gesetzt werden, mit einem tragischen Abschluss, der die in Enredo-Comedias, in den Versteck- Cabinets- Intriguenkomödien gemeingültige Hinterhalts-Entwickelung hier, im buchstäblichen Sinne, aus der Pistole schiesset.

Bei der Willkommsarmung des Spaniers Don Juan Roca,

---

1) S. 144. Nr. 31, ohne Inhaltsangabe, wofür uns der schwungvolle Ausspruch reichlich entschädigt: „An Tiefe und Klarheit wagen wir es den Shakspeare'schen an die Seite zu setzen." Hartzenb. zählt es zu den Stücken Calderon's, die um 1651 schon geschrieben waren, da dasselbe, gleich den andern mit ihm aufgezählten, kein Hoffestspiel (fiesta real) ist, Calderon aber bekanntlich vom Jahre 1651 ab, in welchem er die geistlichen Weihen empfing, ausschliesslich Autos und Fiestas reales verfasste (IV. Catal. cronol. p. 676, c. 2.). Dem Ausgangscharakter nach, setzt es Hartzenb. in seine Rubrik: Dramas (p. 686). Bei H. v. Schack eröffnet „die wunderbare Tragödie, die unstreitig zu dem Schönsten gehört, was Calderon geschaffen, und allen Zauber der romantischen Poesie mit ergreifender Tiefe der Seelenschilderungen und einer erschütternden tragischen Wirkung verbindet", die Reihe der trefflichen Inhaltsskizzen von den als „romantische Schauspiele" bezeichneten Calderon'schen Stücken (III. S. 207). — 2) Uebersetzt „von der Verfasserin der Rolandsabenteuer" (Witwe R. W. Val. Schmidt's). Supplementband zu Calderon's Schauspielen übers. v. Gries. Berl. 1850.

auf seiner Rückreise von Neapel in die Heimath, hören wir ihn an der Brust seines alten Freundes Don Luis, Gouverneur von Gaeta, auf dessen Frage: „Wie lebt ihr?“ ehewonnetrunken erwiedern:

So freudig und so selig,
So glücklich und so stolz, dass kein Gedanke
Die Grösse meines Glücks Euch würdig darstellt,
Weil kein Gedanke solch ein Glück erreicht. [1])

Diese Seligkeit geniesst Don Juan Roca in dem Besitze seiner jungen Gemahlin, Serafina, Tochter des Neapolitaners, Don Pedro, Commandanten von Sant Elmo, die sich ihm, dem nicht mehr in des Lebens Frühling [2]) stehenden Manne und Vetter, vor Kurzem vermählt. Den Lebens-Frühling hätte — deutet Don Luis an — Freund Don Juan, vertieft in Studien und in seine Lieblingserholung, die Malerei [3]), unvermerkt über sein Haupt hinschweben lassen. Don Juan erwartet in Gaeta die junge Gattin, die ihn nach Spanien begleitet, mit ihrem Vater Don Pedro. Don Luis will sie Alle, trotz Don Juan's Gegenbitte,

1) D. Juan. Yo me siento
Tan alegre, tan ufano,
Tan venturoso, tan vano,
Que no podrá el pensamiento
Encareceros jamas
Las venturas que poseo.

2) Dejé pasar la primera
Edad de mi primavera.

3) Pues en libros sus pendido
Gastabais noches y dias
Y si —
Con nuestras melancolías
Treguas tratabades, era
Lo prolijo del pincel
Su alivio.

Unter anderen Tagesanekdoten, eheliche Vorfälle mit tragischem Ende betreffend, erzählt Pellicer (Avisos de 14 de junio de 1644) auch ein dem berühmten Maler Alonso Cano in seiner Ehe begegnetes tragisches Ereigniss. Bei seiner Nachhausekunft von einem Geschäftsgang fand der Maler seine Frau ermordet im Blute schwimmen. Ein Lehrling, dem er Zutritt in seine Werkstatt gestattet hatte, wurde des Mordes beschuldigt. Hartzen-

in sein Haus aufnehmen, worin er, wie in seinem Amte, doch nur seinem Freunde Don Juan zulieb verbleibe:

Gleichgültig sind Besitzthum mir und Rang
Seit jenem Tage, der den Sohn mir raubte.

Sein Sohn, Don Alvaro, der, bei einer Ueberfahrt nach Spanien in Geschäftsangelegenheiten Schiffbrnch litt und ertrank. Don Luis' Tochter, Porcia, der ihr Vater den zum Empfang der Gemahlin eilenden Freund als Gast, „bis er sich einschifft", empfiehlt, erklärt sich diesem dankbar verpflichtet, „Weil er Gelegenheit ihr giebt, das Gastrecht ihrer Freundin, Serafina, zu erweisen". Don Luis' eben in Reisekleidern eingetretener vierter Gastfreund, Juanete, Don Juan's Diener, führt sich sofort als muntrer Geschichtchenerzähler bei Don Luis und dessen Tochter Porcia ein, indem er den Bericht über seines Herrn Hochzeit durch ein Geschichtchen verbeispielt. [1])

---

busch meint, diese Tagesereignisse könnten in Calderon das Motiv zu seiner Maler-Tragödie angeregt haben. (a. a. O. Not. y Illustr. p. 715.)

1) Jemand ward zu Gast geladen,
Einst von einem guten Freunde,
Und ein ziemlich kaltes Huhn
Ihm gleich anfangs vorgesetzt.
Trinken will er, und erhält
Wein, der warm ist in dem Grade,
Wie die Speise kalt gewesen.
Er, der nichts gehörig findet,
Nimmt das Huhn und wirft geschickt
Es in seinen Becher Wein.
Ei, was machst Du? fragt der Wirth
Sehr verwundert. Ich will sehn,
Spricht drauf jener ärgerlich,
Ob das Huhn den Wein nicht abkühlt,
Oder der das Huhn erwärmt.
So geschah es auf der Hochzeit,
Jung die Braut, der Bräut'gam nicht,
That man ihn und sie zusammen,
Dass durch sie er wärmer werde,
Oder kühler sie durch ihn.

Convidóle á merendar
Un cortesano en el rio
A un forastero, y muy frio

Die Gäste erscheinen: Serafina an Don Juan's Hand, begleitet von ihrem Vater Don Pedro und ihrer Kammerjungfer Flora. Während der gegenseitig von süsser Herzlichkeit überfliessenden Empfangsbegrüssung, die Juanete's Geduld auf die Probe stellt [1]), erhält Don Luis die Meldung von der Nähe zweier heransegelnden Galeeren, die dem Gouverneur von Gaeta den erlauchtesten seiner Gäste zuführen, dem unsere Komödie die Ehre ihrer „heroischen" Qualität schuldet: den aus Spanien zurückkehrenden „Principe de Ursino". Die Herren eilen dem fürstlichen Gast entgegen; die Frauen bleiben zurück. Serafina athmet auf, aber nur, um ihre ersten Worte in Thränen zu ersticken. [2]) Die Thränen fliessen der Erinnerung an ihren vormaligen Geliebten, Porcia's Bruder, Don Alvaro, der im Meer, mitgetheiltermassen, ertrank; der ihre spröde Mädchenliebe erst nach einem heissen Kampfe zwischen

---

Le dio un pollo á empezar.
Pidió de beber, y estaba
Tan caliente la bebida
Como fria a comida,
Viendo pues que nada hallaba
A propósito, cogió
El pollo, y con sutil traza
Le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vió,
„¿Que haceis?" dijo. El impaciente
Respondió: „Asi determino
Hacer que el pollo confrie el vino,
O el vino el pollo caliente."
Lo mismo me ha sucedido
En la bodá, pues me han dado
Moza novia y desposado
No mozo: con que habrá sido
Fuerza juntarlos al fiel,
Porque el con ella donalla,
O el la refres que á ella,
O ella le caliente á el.

1) Juanete (á Flora).
Muy paciencia para ver
Una platica molesta
De complimiento

2) So athme frei, mein Schmerz! (weint.)

Frei übersetzt: Pues ¿que aguarda mi pasion?

Neigung und Ehre gewann.[1]) Indessen hatte ihr Vater die Verbindung mit Don Juan Roca, ihrem Vetter, betrieben. Warum die Liebenden den befreundeten Vätern ihre Verhältnisse verschwiegen? — Welche Frage! Vergesst ihr das unverletzliche Dogma des Komödienschema's? „Frommte der Liebe nicht stets das Schweigen?“[2]) Wie kämen ohne den Buchstabenglauben ans Schema und sein Schweigensdogma Komödien überhaupt zu Stande, und gar Komödien mit tragischem Ausgang, welcher darin eben besteht, dass sich das verschwiegene Liebesgeheimniss als Pistolenknall entlade; Hamlet's letztes Wort: „der Rest ist Schweigen“, ist für die spanische Komödie das erste, umsomehr für die spanische Tragödie; es ist ihr A und O. Als Serafina's Vater auf Erfüllung seines dem Vetter, Don Juan Roca, gegebenen Wortes drang, fühlte sie in ihrem Innern das Verschweigungsdogma des Schema's, wie Fallsüchtige die epileptische Kugel oder die aura epileptica, aufsteigen und ihre Zunge lähmen. Fühlt sie's doch, Himmel! in diesem Augenblick, wo sie es unterm Siegel anvertraut, wieder auftauchen! Ach! mich ergreift die Angst aufs neue! „Stehe Gott mir bei; Ich sterbe!“ — sinkt um und fällt in Ohnmacht. Das Schweigensdogma schreckte sie mit dem Bilde des ertrunknen Geliebten[3]), zur Strafe für das verlautbarte Geheimniss und die Entweihung des Gebots. Die heroische Komödie aber hat ihr erstes Schuldopfer auf dem Altar des Schema's mit tragischem Ausgang dargebracht und ihre Seele gerettet. Während Serafina's Ohnmacht bringt Juanete der Porcia die, vor Freude ohnmächtig zu machen, angethane Nachricht: dass ihr Bruder, Don Alvaro, frisch und gesund mit Prinz Ursino

---

1) — con cuanto tormento
Hace el honor repugnancias.

2) — ¿cuado, cuando ¡cielos!
Lo estuvo mal al amor
El valerse del silencio?

3) — Otra vez ha vuelto
A afligirme la congoja
— — — ¡Valgame el cielo!
Con la muerte agonizando
Parece que le estoy viendo
(Desmayase).

auf der Galeere angekommen. Beim Erblicken der ohnmächtigen Herrin läuft Juanete vor Schrecken, die Ohnmacht seinem Herrn, Don Juan, melden, und lässt Porcia mit ihrem Schreck, ihrer Freude und ihrer ohnmächtigen Freundin allein. Porcia — läuft ihm nach. [1]) Zweites von der Comedia heroica auf dem Altar des Schema's mit tragischem Ausgang niedergelegtes Reinigungsopfer, für die verschwiegene, aber deutlich zu merkende Compositions-Absicht: durch Herbeiführung des Alvaro zu der ohnmächtigen Serafina eine Situation vom schlagendsten Theatereffect in Scene zu setzen; eine Situation die gleichsam der blendende Blitz zum Pistolendonner der Katastrophe ist. Das Zusammentreffen wirkt mit solcher Schlagkraft, dass selbst Serafina in Ohnmacht die bewältigende Wirkung fühlt, und mit dem Schrei die Augen aufschlägt:

Lass mich, lass mich!
Du tödtest mich, Alvaro, schone mich!

Alldessunbeschadet, wie meisterlich versteht der grosse Bühnendichter, im Interesse seiner Komödie mit tragischem Schluss, zu Nutz und Frommen unsrer Rührung, unser Mitgefühl für seine durch ihre Lage wahrhaft tragische Serafina auszubeuten!

Seraf.
Kamst Du zu rächen Deiner Liebe Kränkung,
Das Wort, das ich Dir brach; Weh! nur Dein Tod
Vermochte mich, dem Vater zu gehorchen,
Als Deine Witwe nur vermählt' ich mich.

Im selben Athem wird auch schon das innige Interesse für Serafina durch deren Gleichgültigkeit gegen Alvaro abgeschwächt; eine Gleichgültigkeit, die mit jeder Scene — o des betrübsamen Entwickelungsfortschrittes! — wächst und bis zum höchsten Widerwillen, ja bis zur Verachtung dieses kläglichen Liebeshelden, der keinen Schuss Pulver werth ist, sich steigert:

1) Porcia.
Bleib, Juanete, höre! — fort ist er
Lässt mich in Schreck und Freude hier allein.
Ich muss um Hülfe rufen, denn noch immer
Liegt sie bewusstlos. — Hört doch! Hört mich Niemand?
(Sie geht ab, und lässt Serafinen auf einem Sessel liegend zurück.)

drittes, am Altar desselben Komödien-Schema's verrichtetes Brandopfer, dem Contrastkunstgriff dargebracht, welchem gemäss alles Licht auf die eine Schicksalsfigur gehäuft, und die complementäre Figur zu ihrem Schatten verdunkelt und verflacht wird. Musste aller Adel der Gesinnung, des Pflichtgefühls und der tragischen Würde auf Don Juan's und Serafina's Häupter gesammelt werden, so ausschliesslich, dass Alvaro, zwischen Beiden an den Schandpfahl der Ehr- und Pflichtvergessenheit gefesselt, schlottert, um in diesem Zustand von dem beleidigten Gatten aus einem Versteck über den Haufen geschossen zu werden? Welche Rolle spielt Alvaro neben diesem Gatten in der nächsten Scene? In vereinzelten Aparte-Versen winselt er kleinlaut seine Hoffnungslosigkeit aus, wie ein unter den Tisch gejagter kuschender Hund. Wieder mit Serafina allein — Doch lasst uns ihrem Entsagungsseufzergebet und seinem verführungsbrünstigen Liebesopfer-Girren vor dem Altar des Komödienschema's am Schluss des ersten Actes lauschen:

Alvaro. Dann darf ich mindestens . . .
Seraf. O folgre nichts.
Alvaro. Auf Deine Thränen bauend . . .
Seraf. Thränen? Welche?
Alvaro. Die Hoffnung nähren . . .
Seraf. Thorheit wäre dies.
Alvaro. Dass einst . . .
Seraf. Unmöglich!
Alvaro. Günstiger mein Schicksal . . .
Seraf. Du täuschest Dich.
Alvaro. Das mir geraubte Gut . . .
Seraf. Denk, wer ich bin!
Alvaro. Zurückführt meinen Armen.
Seraf. Dies sprichst Du aus?
Alvaro. Wohl; und ich will deshalb . . .
Seraf. Weh mir!
Alvaro. Nach Spanien . . .
Seraf. Himmel, wag' es nicht!
Alvaro. Dir folgen . . .
Seraf. Du bereitest mir den Tod.
Alvaro. Dort . . .
Seraf. Findest Du mich eines Andern Weib.
Alvaro. Nenn' ich Dich mein.
Seraf. Ich Dein? Eh' möge mich
Ein Blitzstrahl . . .
(Ein Kanonenschuss hinter der Scene.)

Das Zeichen der Abfahrt, meldet Porcia — ein Theatereffectstrahl, der vom Himmel auf den Opferaltar des Schema's — auch des dialogischen — mit glänzender Schlusswirkung fällt.

Im zweiten Act wird den Zufallsmotivirungen auf dem Hochaltar des Schemagötzen noch reichlicher geopfert. Der Act spielt in Barcelona, und zeigt uns ein reizendes erstes Sinnbild; Don Juan vor der Staffelei, vor Serafina's von ihm angelegten Porträt, im traulichen Gespräch mit dem angebeteten und anbetungswürdigen Weibe. Wie unendlich herzinniger, herzergreifender und erschütternder hätte der grosse Poet dieses von tragischem Reiz umflossene Verhältniss eines Weibes, das ihre frühere Liebesleidenschaft aus heroischem Pflichtgefühl und Frauengewissen bis zur rührendsten Seelentreue, bis zu mitleidsvoller Liebkosung gegen den durch Schicksalsfügung getäuschten Gatten niederkämpft; und hätte der grosse Dramatiker dieses Verhältniss der Gattin zu dem ältlichen, aber durch Mannesadel und verhängnissvolle Lage die tiefsten Sympathien erregenden Mannes und Rächers ehelicher Ehre und ehelichen Glückes — wie unvergleichlich tragischer entwickeln können, wenn er es grossartig, einfach, mit würdigen, und in die Handlung nothwendig eingreifenden Nebenfiguren hätte durchführen wollen, nicht aber von seinem Komödienkobold, dem schematischen Motivirungs- und Verwickelungszufall hätte brodiren und ornamentiren lassen! Beruht doch die grosse Behandlung in der Kunst eben auf Abstreifen alles Unwesentlichen, Zufälligen. Merkwürdig genug, dass der Schwerpunkt der dramatischen Kunst des grossen spanischen Kunstdichters in die sinnreiche Künstlichkeit der Zufallsverknüpfungen fällt, und dass seine Dichtergrösse im Unwesentlichen sich bewundern lässt, wodurch sein wahrhaft Grosses und Grossartiges als ein Accessorisches, Zufälliges auftritt. Fast möchte man dessen Ehehelden Don Juan Roca, den vielleicht einzigen gemüthreichen, wehmuthsvolles Mitleid erweckenden Ehrenrächer der Calderon'schen, wenn nicht der spanischen Bühne — fast möchte man ihn beseelter, durchdrungener von Serafina's Wesen und Idealbilde, vor dessen Darstellung auf der Malerleinwand er verzagend den Pinsel senkt [1]), als den Dichter

1) (levantase atrajando los pinceles)
Y asi me doy por vencido

glauben, der die reine, hohe sittliche Grösse dieses Ideals von ehelicher Pflichtheroine durch allerlei Schnörkel und Beiwerk, insbesondere durch ihre Leidenschaft für einen mit ihr im grellsten schneidendsten Charaktercontrast gehaltenen, gemeinen Buhlen und Entführer zu beflecken, sich nicht entbrechen konnte. Es ist, als sehen wir den Herkules von der geschäftigen Pygmäenschaar im Schlafe mit ihren dünnen feingezwirnten Stricklein an allen Gliedern gefesselt und geknebelt. Werden wir nicht bald den Riesen in einem Drama die Pygmäen abschütteln, ihre künstlich gedrehten Zwirnsfesseln wie Spinnwebe zerreissen, und sich als des Donnerers gewaltigen Sohn erheben sehen?

Um von „dieser Grille Thorheit", das Bildniss seines himmlischen Weibes zu malen, sich zu zerstreuen [1]), eilt Don Juan in's Maskengetümmel, das gerade zur Fastnachtsfeier auf dem Hafendamme wogt, und macht dem als Matrosen verkleideten Don Alvaro Platz, dessen Ankunft Flora der Herrin kaum gemeldet, als er schon vor ihr dasteht. Ihrer heissen Bestürmung sich schleunig zu entfernen [2]), setzt er die Zähigkeit einer blinden Leidenschaft, eines rücksichtslosen, allem edlen Mannesmuth und aller Ehre hohnsprechenden Liebesvorrechts entgegen. Matrose Alvaro

---

— Corrido
De ver que no he consegnido
Retratarte parecida.

1) Divertirme será bien
Deste necio sentimiento.

2) Seraf.
Geht! Geht schleunig, überzeugt,
Dass eheliche Pflicht, des Gatten Liebe,
Wohlwollen, Eintracht, der Gewöhnung Macht,
Die Rücksicht auf den Adel meines Bluts
Mich so verwandelt, dass der harte Stamm
Der Eiche, wie der Felsen, eher
Dem stets erneuten Stoss der wilden Welle,
Dem rauhen Hauch des kalten Regensturms
Sich beugen werden, als mein fester Wille,
Bekämpft ihn gleich ein ganzes Meer von Thränen,
Dräng' auch ein Sturm von Seufzern darauf ein.

Eheliche Pflicht, Gatten-Liebe, Rücksicht, Ehre und Sitte, Meer von Thränen, Sturm von Seufzern — alldem pfeift der wettergebräunte Matrose, erpicht auf sein Piratenplänchen.

verliert die Tramontane nicht, bis Don Juan vom Mummenschanz zurückgekehrt, der hinter der Scene nach Licht ruft. Nun fällt dem Wasserdichten, vom Merre selbst schon einmal als ungeniessbar Ausgespienen die Tramontane in die Matrosenhosen. „Ich bin verloren! Was fang' ich an?“ [1]) puppert er, wie ein Schiffsjunge beim ersten Seesturm. Sein Glück, dass, gleichzeitig mit Don Juan, sich auch das Versteckmotiv aus der Maskenschaar vom Mummenschanz weggestohlen, und, als Flora verlarvt, mit den Worten: Verbirg dich hinter diesem Schirm, bis er zu seinem Zimmer geht, den Matrosen, dessen Hosen mit Grundeis gehen, in den Schlupfwinkel schiebt. [2]) In dieser für eine Serafina, dünkt uns, kleinlich heimlichen Lage, empfängt der Seraph von einer Ehefrau den Gatten mit nothgedrungenem Aparte: „Kämpf nieder, Herz, die Angst, die dich zermartert!“ [3]), nimmt die an Don Juan sammt Gemahlin von edlen Barcelonern ergangene Einladung zur Fastnachtsmaskerade an, und begleitet selbst den Gatten mit dem Licht auf sein Zimmer, damit Flora inzwischen Don Alvaro in der Matrosenmaske entwischen lasse; nicht ahnend, dass hinter der Flora der Versteckzufall selber steckt, der denn auch thut, was er nicht lassen kann: den Juanete nämlich herbeiwinken, auf Alvaro's Rath: „Lösch das Licht aus, Als wär' es Zufall“ — das Licht ausblasen; „O weh!“ schreien, als sey sie zufällig mit dem Licht über das Zufallsbein, das sie doch selber ist, hingefallen; dem Juanete nun die ausgelöschte Kerze zum Anzünden geben, diesen auf Alvaro im Finstern stossen lassen, bewirken, dass Juanete „Potz Donner!“ ruft, Alvaro jetzt erst entspringt, und Juanete sich über den Bart wundert, den Flora, wie er im Finstern sehe, vor Schrecken bekommen. [4])

1) Alv. ¡Estoy perdido!
— — — — — —
¿Que he de hacer?
2) Flora. Esperar, escondido
En este carcel, que él
Entre en su cuarte.
Alv. Esto elijo . . .
3) Seraf. (ap.) Esforcemos corazon,
La pena que no resisto.
4) Juan. Ver, aunque á obscuras,
Cuan grande espanto has tenido,
Pues has barbado de espanta.

Vor Don Juan, der auf das Geräusch mit Licht eingetreten, hält dann sein Namensvetterchen, Juanete, das Gewächs der Finsterniss, Flora's Bart, an den drei Härchen des Zufalls fest, die plötzlich und zum erstenmal Don Juan in seinem ehelichen Glücke findet. Vergebens betheuert Flora, Juanete's eingebildete drei Barthärchen wären Haare von ihrem Haar, Juanete schwört, sie löge in ihren Bart [1]; der Bart, mit dem er im Finstern zusammengerannt, sey ein richtiger Mannesbart gewesen. Don Juan fühlt sein Haar, vor Entsetzen ob der Möglichkeit einer solchen von Serafina ihm zugefügten Schmach, sich sträuben, und noch mehr, ob der plötzlichen Vernichtung seiner Seligkeit sich sträuben, jeder Haarbüschel ein ragender Pinsel für das Gemälde seiner Schmach. Noch sträubt sich sein Kopfhaar auch gegen den Gedanken solcher Möglichkeit. Aber wenn er wieder bedenkt, wie Serafina „ihn mit fortgelockt, und Flora bleiben hiess mit leisem Wink" — fort reisst ihn der grimme Schmerz. Fort stürzt er mit gezogenem Degen und Juanete hinter ihm her, das Licht haltend, um den Mann zu Flora's Bart zu suchen. Alle Wetterhexen über den verteufelten Racker, den Drama-Versudler, den Tragödienverpfuscher! Ueber den durch alle Bühnenstücke gepeitschten Zufallskobold des Verwickelungsschlendrians, des Komödienschema's!

Don Juan ist zurückgekehrt von der Hausdurchsuchung ohne Mann zu Flora's Bart. Seine Gemüthslage gegenüber der vor ihm eingetretenen Serafina's, und ihre Seelensimmung angesichts seiner athmen die zwei Wechselverse in Aparte's aus:

Seraf. (für sich).
O welche Schrecken gab mir diese Stunde!
D. Juan (für sich).
O welche Zweifel stiegen in mir auf!

Zu dem unwesentlichen Beiwerk, zu der Pygmäen-Geschäftigkeit, die mit den Einschlagsketten zum Gewebe der Verwickelungs- und Zufallsspiele die Grösse der tragischen Handlung und Behandlung umwindet, fesselt und beirrt, müssen wir auch den erlauchten Taufpathen unserer Komödie, von dem sie den Namen „heroische" trägt, müssen wir auch den Principe de Ursino

1) Juanete. Miente, Señor, por la barba.

zählen, der ein geheimes Liebesverhältniss mit Don Alvaro's Schwester, Porcia, unterhält, das seine plötzlich beim ersten Erblicken Serafina's entbrannte Leidenschaft auf die Beschaffenheit von kalter Küche herabsetzt; ja schlimmer als solche: auf die Temperatur von Nichtkalt und Nichtwarm herabsetzt; eine Temperatur bekanntlich, die der Prophet, die aber auch die Poesie, die tragische vollends, respuirt. Die Schilderung die Prinz Ursino seinem Vertrauten, Celio, vor dem Gartengitter der ihn in neapolitanisch lauer Nacht erwartenden Porcia von der Leidenschaft entwirft, die „jene schöne Frau", das „Wundermeteor von Gluth und Schnee" [1]) in ihm gefacht, vermag selbst seine dramatisch-poetische Temperatur nicht um eine Zehntel-Linie eines Grades Réaumur zu erhöhen, geschweige die seines Liebesverhältnisses zu Porcia, trotzdem die Schilderung sich, behufs Erwärmung, jener poetischen Lieblingsfigur von Calderon bedient, welche die aus allen Weltgegenden zusammengeblümelten Gleichnisse zuletzt zu einem Recapitulationshaufen schichtet, und als Holokaust verbrennt. [2]) Porcia's in Sehnsucht schmelzender, aus dem Garten schallender Gesang kann nur als die „Gluth" zu des Principe „Schnee", als das „Feuer" zu des Principe „Frost" u. s. w., ein wässeriges Gemengsel eben von jener Flüssigkeitstemperatur erzeugen, die der Prophet, und mehr noch das Drama, zumal ein tragisch intentionirtes, auch in einem episodischen Liebesverhältniss bei Nebenpersonen, respuirt. Auch in Pillenform das Gemengsel gereicht, und die Pillen in poetisches Schaumgold gewickelt, macht es nicht schmackhafter, was selbst Prinz Ursino in der mit Porcia, damit es ihr Vater nicht

1) Monstruosa exhalacion de fuego y nieve.

Wörtlich: „Monströse Ausdünstung von Feuer und Schnee."

2) Wie wäre meine neugeborne Liebe,
Trotz Dunst und Wolke, Meer und Sturm und Frost,
Nicht Sonne, Blitz, nicht Woge, Feuer, Blume?

Luego no porque hallare en un momento
La nube, el mar, el soplo, el hielo, el viento
Mi amor recien nacido,
Sol, rayo, fuente, llama y flor no ha sido.

merkt [1]), zur Laute gewechselten Verabredung zu einem Rendez-Vous, betont. [2]) Das Rendez-Vous zu Morgen auf Don Luis' Waldschloss Belfior nimmt aber Prinz Ursino doch an, im Vorgefühl von Eventualitäten, die möglicher Weise im dritten Act, behufs endgültiger Schürzung und Lösung des Pistolen-Knotens, eintreten könnten, bei welchen zufälligen Begegnissspielen ihm, als unbewussten Leiter derselben, eine Hauptrolle vom Schicksal des Komödienzufalls zugewiesen werden dürfte.

Porcia (singt). O tödtendes Scheiden!
O getrennter Verein!
O Nacht ohne Morgen!
O Tag ohne Schein!

Worauf der Prinz, nachdem sich Porcia vom Gartengitter zurückgezogen, die vier O's seinerseits modulirt, aber in seinem Sinne, den er mit einer vorausgeschickten Erklärung zu begleiten nicht ermangelt:

Sie nennt auch mein Gefühl in ihrem Leid
Doch mag sie mir verzeih'n, wenn nicht um sie,
Wenn ich um jene schöne Fremde klage:
O tödtendes Scheiden!
O getrennter Verein!
O Nacht ohne Morgen!
O Tag ohne Schein!

Wir sind in Barcelona wieder auf einem Maskenball, wozu auch Don Juan Roca nebst Gemahlin eine Einladung erhalten. Strahlende Scenen einer Ballet-Oper! Gesang und Tanz von maskirten Frauen und Männern, Tarareras jauchzend! Don Alvaro und sein Diener Fabio „in prächtiger Maskenklei-

---

1) Porc.
Begleiten muss ich meine Worte dann
Mit diesem Instrument, dass er (der Vater) vernehmend,
Ich spiele hier, nicht weiter nach mir frage.

2) Prinz. So pflegt man den Kranken
Die bittre Arz'nei
Vergoldet zu reichen;
Doch ist es Verrath,
Durch Süsse zu locken
Zu ätzendem Schmerz.

dung". Bald entspinnt sich ein tanzendes Contrastgespräch zu Porcia-Ursino's Rendez-Vous-Verabredung mit Lautenbegleitung zwischen Don Alvaro und Serafina, beide maskirt. Sie nimmt seine Aufforderung zum Tanze, von ihrem Gemahl dazu ermuntert, an, und giebt ihm unterm Tanzen ihre unverführbaren Gesinnungen durch das Ballbouquet zu riechen, mit Worten, von den Tönen der Ballmusik und des Ballgesanges durchklungen. [1])

---

1) Alv. (zu Serafinen).
Hochentzückt von Deiner Schönheit
Huldigt liebend Dir mein Seyn.
Gesang.
Die in seiner Tiefe wohnet,
Als allmächt'ge Herrscherin.
Serafina (während des Tanzes).
Klage, sich verschmäht zu finden,
Möchte zu entschuld'gen seyn . . .
Gesang.
Solche Freiheit will die Liebe
Einem Liebenden verleih'n.
Seraf. (im Tanz).
Doch wie dürft' ich eurer Flamme
Die Ermuthigung verzeih'n.
Gesang.
Bei dem Tanz der Heissgeliebten
Zu gesteh'n des Herzens Pein.

Der Frauen- und Männer-Wechselgesang und die in Alvaro's Zwiegespräch mit Serafina beim Tanzen sich mischenden Couplets sind in catalonischem Dialekt gehalten:

Mujero (cantendo)
Venin las minonas
A bailar al Clos
¡Tararera!
Que en las Carnestolendas
Se disfraz amor
¡Tararera! etc.
Schwesterchen, kommt,
Singt auf dem Platz
Tararera.
Denn in der Fastnacht,
Geht Liebe verkappt
Tararera.

Plötzlich bricht Serafina den verlarvten Tanz mit der Weisung ab, dass ihr Tänzer sie augenblicklich verlassen möchte, eilt ihrem Manne zu und entfernt sich mit ihm aus dem Tanzsaal. Doch hat Don Juan nicht versäumt, dem Juanete heimlich den Auftrag zu geben, der Maske zu folgen, und zu erfahren, wer sie sey. Juanete kitzelt es auch schon in den Fingern, nach drei andern Härchen aus dem verlarvten Bart, behufs Vergleichung mit jenen drei Gelegenheitshärchen, worauf Flora Ansprüche erhob. Wer wird dieser Maskenballscene den theatralischen Decorations- und Spannungsreiz absprechen wollen? Selbst die Tragödienmuse, Melpomene, wird ihren Schwestern Polyhymnia Thalia, Terpsichore, zugestehen müssen, dass dieselbe als Kehrbild zum Finale des zweiten Actes von Mozart's Don Juan, Calderon's Maler seiner Schmach zu einer Tanzoper, mit einem Don Juan-Mazetto als Helden, machen würde, wenn nicht glücklicherweise Serafina auch das Kehrbild zur Zerline wäre. Dass Serafina aber die Zerline zur Doña Anna tanzt, und nicht im Furientact, sondern nach dem Tact des muntern, von den Musikern auf Alvaro's Verlangen, aufgespielten catalonischen Tanzes ‹El Rugero'[1]): Das lässt in Melpomene's Augen auch die Tragik des „Malers seiner Schmach" als Kehrbild zur Tragik von Mozart's, ihr, der tragischen Muse, trotzalledem aus Herz und Seele componirten 'Opera buffa' erscheinen, wie des Calderon'schen Don Juan Knoten-lösender Pistolenschuss nur das Widerspiel-Echo zu dem Pistolenschuss ist, den Mozart's Don Juan in jenem Wunderfinale abfeuert. Melpomene erklärt sich gegen die drei Musenschwestern gern bereit, für Calderon's ihr in den tragischen Schuh geschobene Don Juan-Tanz-Komödie Mozart's Opera buffa in Tausch zu nehmen.

Das Pistolenschuss-Finale bleibt vom Calderon'schen Don Juan für den dritten Act aufgespart. Dem Finale der zweiten ist als imposantes Schlusstableau eine improvisirte Feuersbrunst, das Feuerwerk zum Maskenballe, zugedacht. Das Landhaus des Festgebers, Don Diego de Cardona, steht plötzlich in Flammen. Ein Zufallsbrand, eine Feuersbrunst, wie aus der Windbüchse ge-

1) Alv. (á un Musico).
Toca el Rugero.

schossen. Ein unversehenes Zwischenereigniss, von dem Tod und Leben der Katastrophe, ja des Stückes selbst abhangt, wie ein Blitz aus heiterem Himmel! Auf solchem Capitalfehler, solcher Brandstiftung, lässt sich Spaniens grösster Kunstdramatiker in flagranti betreffen! Don Juan trägt die ohnmächtige Serafina aus dem brennenden Landhaus, übergiebt die ohnmächtige Gattin einer Gruppe ihm ganz fremder, zum Absegeln sich eben anschickender Matrosen, und stürzt athemlos vor Löscheifer, wie Einer von der Feuerspritze, zurück ins Haus um zu löschen. „Theure Freunde“ [1]) sind in Gefahr — dein Theuerstes, dein Weib, dein geliebtes Weib, schwebt in der grössten Gefahr, liegt in lebensbedrohlicher Ohnmacht, und du wirfst sie — o du freundestreuer Maler deiner Schmach! — wirfst sie wie ein dem Feuer entrissenes Bündel Bettzeug, Matrosen hin, zu einstweiliger Obhut und Aufbewahrung? Springst zurück ins brennende Haus, um flugs, nach Preisgebung deines Weibes, und welchen Weibes! — Freunden zu Hülfe zu eilen, die uns und das Stück, dessen Held du bist, gar nichts angehen, uns und ihm völlig unbekannt, mithin ganz gleichgültig sind, lauter Hecuba's für uns und dein Stück, und Hecuba's noch dazu, nicht eines Trojabrandes, nein, eines durch Zufall, durch Komödienzufall, also nicht einmal durch ein im Haushalt des Stückes vorfindbares Schwefelhölzchen, sondern Hecuba's eines lediglich durch Unvorsichtigkeit und Fahrlässigkeit des Dichters ausgekommnen Feuers! Unvorsichtigkeit? Fahrlässigkeit? O dass es so wäre! Leider stellt sich, beim Lichte dieses Brandes besehen, das Gegentheil heraus: angelegt ist der Brand, vorsätzlich vom Dichter angelegt, wie von einem jener monomanen Brandstifter, die Feuer zum Spasse anlegen, des hübschen Schauspiels, des blossen Effects wegen. Ja des blossen Effectes, den hier das beiläufige, gleichfalls aus der Luft gegriffene Freunde-Rettungsmotiv mit Preisgabe eines ohnmächtigen Engelweibes, mit Preisgabe seiner nächsten Herzens- und Ehrenpflicht, — nur noch steigern soll, wie ein zu-

1) — nehmt dies Kleinod unter euren Schutz,
Indess ich wieder, gält' es auch mein Leben,
Dorthin, wo theure Freunde mein bedürfen,
Zu ihrem Beistand durch die Flammen eile.

fällig vom Feuer mit ergriffenes Pulverfässchen, oder eine Spiritus- oder Petroleumtonne. Ja, den Effect blos steigern sollte, und ihn wirklich in den Augen des Publicums steigert, eines spanischen Publicums freilich, um des noch so augenscheinlich vom Zaun gebrochenen Motivs der Freunde-Rettung willen, — ob Freunde, nach denen der rothe Hahn kräht oder nicht kräht, gleichviel; — eines Publicums, das solchen faulen, weil blos formellen, conventionellen, abstract-schematischen, auch faulen, Motiven zulieb dem Dichter die grössten Sünden gegen das Kunstgebot, ja gegen die ewigen Gottes- und Sittengebote zugute hält, und ihm, wie der Pfaff im Beichtstuhl, von dem schauerlichsten Verbrechen Absolution ertheilt, wenn der Sünder nur sich zum Buchstabenglauben an das Sacrament des conventionellen, zur Komödienphrase ausgeblassten Begriffs von Ritterehre, ritterlicher Freundes- und Lehnstreue eifervoll bekennt, unbekümmert und gleichgültig, ob es selbst, das Publicum, auch in seiner umfassendsten Bedeutung, das Publicum, als Nation, ob es nicht selbst, in Tagesleben und Praxis, jene Wahnbegriffe als solche betrachtet und mit Füssen tritt. Der Dichter aber, der, angesichts dieses von der Tagesgeschichte seiner Nation Lügen gestraften und thatsächlich abgeschafften Wahncultus, sein transscendentes Genie zur Wiederaufrichtung, Verherrlichung und Verewigung des Götzendienstes missbraucht; wenn dieser Dichter, ein so grosser Maler er seyn mag, wenn er, im Maasse dieser Grösse, nicht in Rücksicht auf den hohen poetischen Genius, nicht der Maler seiner und seines Volkes Schmach genannt werden darf, — denn Nachbuhlen den falschen Göttern verkehrter Sitten- und Lebensmächte ist eine Nationalschmach, und der sein Volk darin bestärkt und befestigt, dessen Seelen- und Geistesvergifter — verbietet Calderon's Dichterglorie und Katasterismus solche Brandmarkung: so steht doch so viel für uns unanzweifelbar fest, dass ein solcher formkräftiger Lehr- und Werkmeister gerade durch seine hohe, Ehrfurcht gebietende, zur Nachahmung entflammende Dichterkraft und Kunst der dramatischen Poesie mehr Gefahr und Schaden als Heil und Segen bringt.

Unter den Matrosen, denen Don Juan seine ohnmächtige Gattin überlässt, wer hat es nicht errathen? — lauert auch schon, nach abgeworfener Ballmaske, natürlich unser wettergebräunter

Matrose, Don Alvaro, den sich Don Juan aus der Schaar herauslangt, um ihm sein ohnmächtiges Weib zu übergeben. [1] Und zurück auf Windesfeuerflügeln, zurück in das brennende Haus, mit dem Matrosen Alvaro um die Wette, der auf Seesturmesflügeln, aber nach der entgegengesetzten Richtung hin, mit der ohnmächtigen Serafina auf den Armen, dem Meere zuläuft, wo ihm schon ein segelfertiges Schiff bereit steht, das er eben zur Abfahrt hatte rüsten lassen, um, verzweifelnd an Serafina's Besitz, den Tod im Meere aufzusuchen [2], oder als fliegender Holländer sich darauf herumzutreiben. Während Alvaro mit seiner Piratenbeute in See sticht, beurlaubt sich Don Juan hinter der Scene von seinen aus dem Haus geretteten, unbekannten Freunden, worunter aber nicht Serafina's Kammerjungfer, Flora, die ihr Herr rettungslos hat verbrennen lassen. Auf der Bühne angelangt, schaut sich Don Juan nach seinen Matrosen um, die ihm sein Theuerstes, „sein Leben und seine Seele" [3] aufbewahren sollten. Bis ihm Juanete, Don Juan's Miniatur, der mittlerweile ebenfalls nach der Feuersbrunst hingesehen, und nicht nach Alvaro's Wasserbrunst, den er, dem Auftrag seines Herrn gemäss, im Auge hätte behalten sollen — bis Juanete seinem Gebieter aus dem Traume hilft, meerwärts mit dem Zeigefinger auf das im vollem Davonsegeln begriffene Schiff deutend,

---

1) D. Juan (Alvaro Serafinen übergebend).
Leb wohl!
Mich rufen Muth und Pflicht hinweg von Dir.
Y adios; que el valor me lleva,
Y obligaciones me llaman
A su empeño.
„Muth und Pflicht" —
„Anders,
Begreif ich wohl, als sonst in Menschenköpfen
Malt sich in diesem Kopf die Welt" —
wie König Philipp vom Marquis Posa sagt — malt sich im Kopfe dieses spanischen Malers seiner Rache die sittliche Welt ab, das Sittengesetz, das Pflichtgebot und der Tugendbegriff. Das Alles malt sich in diesem Maler- und Eheheldenkopf verkehrt und verzerrt ab.

2) Dass ich den Tod aufsuche, nun ich weiss,
Von meinem Tode hängt ihr Leben ab.

3) A quien dejé vida y alma.

das seines Gebieters „Seele und Leben“ entführt. Zu unserm und seines Herrn Erstaunen, erfährt dieser von Juanete; jener Matrose und die Ballmaske sey ein und dieselbe Person. Das weiss Juanete und liess Serafina dem Alvaro überliefern! Und sieht dann der Entführung zu, ohne mehr zu thun, als erst seinem Herrn, und dann den Matrosen ein „Heda!“ zuzurufen! Das innige Mitleid, die wehmuthvolle Theilnahme, die in unsrer Brust sich schon für Don Juan zu regen begann, er hat sie durch seinen thörichten Pflichtenconflict, wo auf der einen Seite Alles, das erste und heiligste Pflichtgebot, auf der andern eine für das dramatische Interesse hohle Phrase im Einsatz stand, gründlich verscherzt. Einen thörichten, närrischen Streich, aufgrund einer improvisirten ins Leere und Allgemeine gerichteten Selbstaufopferung für Freunde aus der Schattenwelt, für Schröpferische Rauchgespenster, für Freunde, von denen nichts zu sehen noch zu hören, Freunde die kein Lebenszeichen von sich geben; „die unnützesten Geschöpfe auf der Welt, wenn wir sie nie gebrauchten“, wie Shakspeare's Timon solche Freunde nennt, sie mit Instrumenten vergleichend, „die in ihrem Kasten an der Wand hängen“, und um dergleichen Freundschaftsfutterale den Flammen zu entreissen, sein ohnmächtiges Weib, seine „vida y alma“ einem unbekannten Matrosen zuwerfen, den Juanete als verdächtige Ballmaske zu verfolgen und zu beobachten beauftragt ward — einen so närrischen Streich kann man belachen, nicht bemitleiden. Der allerkläglichste Maler seiner Rache wäre ein Maler, der zugleich der Pinsel seiner Rache ist; beklagenswürdig aber wäre solcher Maler nicht. „So tödtet mich mein thörichtes Vertrauen! Doch warum stürz' ich mich nicht selbst in's Meer, zu rächen meine Schmach!“ und stürzt sich wirklich, angesichts herbeigeeilter, noch verlarvter Maskengesichter, ins Meer, Zeter rufend:

Mit Flammen kämpft' ich, kämpfe mit den Wogen;
Den Tod, o Himmel, wenn die Rache nicht!

um einen Schiffe nachzurudern, das, wie Juanete seinem Herrn zuruft, so schnell wie ein Pfeil dahinfliegt! Vergebens, sagt Juanete, rudert er, die „vernünftige Barca“, nach. [1])

1) — y él, racional barcá,
En vano seguirle intenta.

Seit jener einzigen vernunftbegabten, aus dodonischen Eichen gezimmerten, und daher mit Weissagung und Vernunft beseelten Barke, seit dem Schiff Argo, ist keine unvernünftigere Barke in Menschengestalt durch ein Meergewässer geschwommen, als unser Fisch-Mensch, als Calderon's de la Barca Maler-Barca, der seiner Racheschmach nachschwimmt, nicht wie eine 'racional barca', sondern wie jener Aesopische Schwimmer, der das Stück Fleisch ins Wasser fallen liess, und nach dem Schatten schnappte. Unser Fisch bringt eine neue Species in's genus der Kabeljaue: den Malerstockfisch.

Der „verkappte Corsar" hat sein Schäfchen glücklich ins Trockene gebracht, ein Schäfchen, ein wahres Lamm Gottes im goldnen Argonautenvliess und haust mit dem Lamm-Seraph, der aber das flammende Cherub-Schwert zur Abwehr vom Paradiese der Frauenehre und Weibestreue schwingt — der als Don Alvaro entkappte Corsar haust, nun in seine Heimath zurückgekehrt, mit der räuberisch entführten Serafina in einem Jagdschloss, in der Nähe von seines Vaters, Don Luis, Villa Belfor, und sucht durch Vermittelung seiner Schwester Porcia Verzeihung vom Vater zu erlangen, der dem Sohne ob dessen Escapade nach Spanien zürnt. Aus einem Briefe hat Don Luis von dem Brande in dem Landhaus des Don Diego de Cordova bei Barcelona, von dem Frauenraub durch einen verkappten Corsaren vernommen, nicht ahnend, dass dieser Corsar sein Sohn Don Alvaro ist. Don Luis erfährt aus demselben Briefe, dass sein Freund, Don Juan, nachdem derselbe fast leblos aus den Wellen gezogen worden, und sich erholt hatte, heimlich in Begleitung seines Dieners sein Haus verlassen, ohne dass man bis jetzt das Mindeste von ihm oder von seiner Gemahlin vernommen. Don Luis' Aeusserungen über seines Freundes Missgeschick sind des alten, ehrenhaften, nach niedergelegter Stelle auf seinen Gütern ausruhenden Gouverneurs von Gaeta würdig.[1]) Es bewährt sich

---

2) D. Luis (nachdem er den Brief gelesen).
Genug! Genug! Verdunkelt ist mein Auge
Von Thränen, die der Seele Schmerz erzeugt.
Gott! Welchem Missgeschick ist auch die Ehre
Des Edelsten und Reinsten ausgesetzt!

auch hier wieder die wunderthätige Kraft des ächten Dichtergenies, das die Scharten seiner Klinge zum feuerzackigen Schwerte des Erzengels auswetzt, in majorem gloriam der Knotenlösung oder Durchhauung. Belege für jene Wunderkraft sind vor allen die Scenen zwischen Alvaro und Serafina. Unter dem gedachten feuerzackigen Erzengelschwerte, das hier Serafina handhabt, windet sich ihr Räuber und Ehrenkränker, — geliebt, leidenschaftlich doch geliebt, und zugleich verabscheut — o der unrächbaren, räthselvollen Frauenherzensschmach![1]) — krümmt

---

Dass stets die seine tadellos gewesen,
Mag jetzt sie reinigen von diesem Makel;
Denn in der Menschen Auge ist das leider,
Wenn auch ein Unglück, doch ein Schimpf zugleich.
O wüsst' ich nur Don Juan aufzufinden,
An seiner Seite theilt' ich sein Geschick,
Mit ihm vereint' ich alle meine Kräfte,
Um jeden Raum der Erde zu durchforschen,
Und durch den Tod des räuberischen Schurken
In Furcht und Staunen alle Welt zu setzen.

1) Seraf.
Dein Hoffen wähnt — weh' mir, dass ich es höre —
So leicht gesinnt ist meine Sittsamkeit,
Die Achtung meiner selbst so gar gering,
So wankelmüthig Willen und Gefühl,
So unterthänig meiner Ehre Stolz,
Mein bittrer Schmerz sey so gemeiner Art,
Kurz, ich so ganz verschieden von mir selbst,
Dass ich mich trösten könnte, Gatten, Ruf,
Besitz und Ehr' und Stand in einem Tage
Entrissen mir zu sehen, bin ich nur
So glücklich, mich in Deinem Arm zu finden,
Von Deinem Trug besiegt, von Deinem Frevel?

Unter solchen Fulgurationen des Feuerschwertes ringelt und wälzt sich der Teufelswurm, die raubumschnürende Abgottsschlange, in dem Gemeinplatz:

Alvaro. Nur wer so liebt, der kann sich so vergessen.

Seraf. Alvar, bei jedem Athemzuge schaudr' ich,
In meines eignen Hauches bangem Ton
Don Juan's Seufzer hörend, wähne, bebend
Vor meinem Schatten, ihn bei jedem Schritt

und windet sich Don Alvaro, wie der Höllenwurm unter des Cherubs Füssen. Der Schuss, der in Serafina's Flammenworte fällt, knallt aus Porcia's Jagdflinte, die im nahen Wald pürscht und ihren Besuch beim Bruder anmeldet. Alvaro lässt Serafina schnell in ein Nebenzimmer huschen. Porcia, jagdfreudig über den Damhirsch, den sie erlegte, bringt dem Bruder die frohe Botschaft von des Vaters Verzeihung. Alvaro eilt mit Porcia in die Arme seines Vaters, nachdem er seinem Diener Belardo heimlich den Auftrag ertheilt, Serafinen schleunig von hier zu entfernen.

Der Damhirsch, auf den es die Diana von Belflor, Doña Porcia, eigentlich absieht, Prinz von Ursino, hält sich aus der Schussweite, und kommt nun, da sie fort ist, zum Rendez-Vous dahergesprengt. Kaum hat Serafina ihr Versteck verlassen, muss sie wieder vor dem prinzlichen Hochwild, das mit Gozzi's „König Hirsch" jedenfalls das „Verwünschtseyn" gemein hat, — muss Serafina vor dem verwünschten Prinz-Hirsch sich wieder verbergen, um, von Schematismus wegen, hinter der Tapetenthür cervo-Ursino's Rendez-Vous mit der zurückgekehrten

---

Erscheinen mir zu seh'n, und von Gebilden
Der Angst umringt, find' ich im öden Hause,
Wo Du mich birgst, der jungen Jahre Grab.
So muss denn Dein Erfolg erfolglos bleiben,
Wo nicht die Seele folgt, ist kein Erfolg . . .
Ein Mittel giebt es nur, um dieser Angst,
Dem Drohen dieses Unglücks zu entgehen:
Dass jeder Hoffnung, Trost in mir zu finden,
Entsagend, Deine Liebe sich entschlösse,
Auf einmal jeden Anspruch aufzugeben.
Des Klosters enge Hülle sey mein Grab,
Vergessen mag mein Leben dort . . .

Die Raubmöve schrillt; der Seerabe mit der geraubten Prinzess in den Klauen krächzt:

Eh' ich jetzt Dich wieder lasse,
Zerschmett're mich ein Strahl . . .

Plautz fällt der Strahl, ein Schuss nämlich, aussen im Walde, bei dem aber doch der Seedrache zum Wurm wieder einschrumpft, „Barmherziger Himmel!" ächzend, als hätt' er ein Vorgefühl vom Meisterschuss, der seiner harrt.

Porcia zu belauschen, das der Verwünschte folgerecht in seiner Doppelrolle Zwiegestalt abhält; als scheinbrünstiger Hirsch der Porcia gegenüber und als ernstlicher Brunsthirsch in Aparte-Klammern, bezüglich Serafina's, für die er, ihrer Nähe unbewusst und vermöge des Hirsch-Instinctes, heimlich brünstelt.[1] Gelegentlich erlauscht Serafina auch die Mittheilung des Prinzen, dass er, als Kunstmäcen, in seiner Gemäldegalerie verschiedene Maler beschäftige, die mit den ersten in der Kunst sich messen, Einen besonders, der ihn so erfreut, dass er den ganzen Tag ihn malen sieht. Porcia spitzt das Oehrchen; wie nicht erst Serafina hinter der spanischen Wand, die jede spanische Komödienfigur auf dem Rücken mit sich herumträgt, um eintretenden Falles davon Gebrauch zu machen. Wie z. B. in diesem Augenblick Prinz Ursino, der sich vor Alvaro schon dahinter versteckt hat. Dieser kommt zurück, die Schwester abzuholen, um unter deren Aegide sich dem Vater zu nahen.[2] Obzwar versöhnlich gestimmt, könnte dieser doch, — des Alten treuer Achates, der spanische Rohrstock — kurz, hinter der schwesterlichen Schürze versöhnt sich's noch eins so gut. Nebst anderen ritterlichen Tugenden kennzeichnet Serafina's Galan mit Teufelsgewalt, aus Prioritätsvollmacht, auch ein seltener Zug von ritterlicher Schreckhaftigkeit, um nicht zu sagen Feigheit, den er aber, in Verlarvungen geübt, in ein Aparte-Motiv maskirt, dessen Wahrheit jedenfalls problematischer ist, als Porcia's[3], die auf den Begleitungsvorschlag eingeht. Sobald das Geschwisterpaar den Rücken gewendet, ruft Belardo den beiden, jedes hinter seiner

---

1) Prinz (zu Porcia).
Ich schätze Deine Güte nach Gebühr. —
(für sich)
Und doch glüht meine Brust von jenem Feuer!
Und doch versuch' ich so nur Dich zu täuschen,
Weil ich Dich nicht besiegen kann, Erinnerung!

2) Advierto lo mal que hago
En ir sin te . . .

3) Alv. (für sich).
So kann sie Serafine nicht entdecken.
Porc. (für sich).
So wird er von dem Prinzen nichts erfahren.

spanischen Wand, Verborgenen zu: „Eu'r Gnaden können das Versteck verlassen.“ Beide Gnaden kommen sogleich zum Vorschein und nehmen Jede ihre spanische Wand wieder auf den Rücken. Serafina jedoch mit der Hand als bergendem Haarschirm vor den Augen, wie Thoms Schnauz im 'Sommernachtstraum', dessen Hand „Wand“ vorstellt. Prinz Ursino auch gleich schlagfertig, um durch dieses Alabasterwändchen, als Pyramus, mit der Thisbe zu scharmutziren.[1]) Doch lässt sich der „hochherzige Ursino“ von Serafina's herzrührender Bitte zum Rückzug bewegen. Dieser hochherzige Sechzehnender erweckt den nicht unbegründeten Verdacht, dass sein Gezweig ein falsches Toupet ist, und dass der Principe-Ciervo ein Castrado zu seyn, sich gar wohl schmeicheln dürfte. Sein mattherziges Anlaufen auf Porcia, und nun sein hochherziges Ablaufen von Serafina — wenn solche Thatsachen den Verdacht nicht rechtfertigen, so muss ein Ciervo castrado ein noch entschiedeneres Fabelthier als das Einhorn seyn, das sein geweihtes Haupt nur in den Schoos einer reinen Jungfrau legt. „Nun ich sie wiedersah, hoff' ich in Liebe zu leben!“[2]) wirft Ciervo castrado hoch sein Haupt, und sprengt davon, gestreckten Laufs in den parc aux cerfs seines Landhauses, und von da in die Hirschgalerie seiner Gemäldesäle, in deren einem uns Don Juan im Gespräch mit des Prinzen Vertrauten, Celio, entgegentritt, „ärmlich gekleidet“[3]), wie es einem Rache-Schiffbrüchigen, der

1) Prinz.

O nehmt die Hand von eurem Antlitz:
Solch' einen Himmel deckt dies Wölkchen nicht . . .
Gesonnen bin ich, nicht Dich zu verlieren,
Nun ich Dich hier gefunden.

2) „leb' ich in Liebe“, wie die Verfasserin der Roland's Abenteuer allzuvertrauungsvoll euphemistisch übersetzt, giebt nicht getreu die Worte des Textes wieder:

Que ya, viendo á Serafina,
Espero vivir amando.

Hoffen aber ist bekanntlich trügerisch: „Du hast gehofft, Dein Lohn ist abgetragen“ sagt mit der Weltrichterin in Schiller's 'Resignation' jeder cervo castrato, in Parenthese „für sich“, und ohne Blatt vor dem Mund zu der sich eines Anderen zu ihm versehenden Hirschkuh.

3) „mal vestido“.

seine Malertafel, als Votivtäfelchen seiner Schmach, im Tempel der Rache einstweilen an den Nagel gehängt hat, zukommt. Don Juan erscheint, um dem Prinzen die Vollendung des bestellten Gemäldes zu melden. Celio lässt ihn allein mit einem insofern merkwürdigen Monolog, da dieser in einem Fallè gerade, wo die Ehrenrache geboten ist, die Unverbrüchlichkeit dieses Gebotes schmerzlich beklagt. [1]) Es wäre aber ein arger Missverstand,

---

1) D. Juan.
Was mein zerstörtes Glück, ist mir begegnet? —
Doch nein, mich würde die Erwähnung tödten.
Und zürnte nicht mein Leid, vermöcht' es nun
Als Wort, was früher als Ereigniss nicht?
O wahrlich, leicht geschieht, was schwer zu glauben:
Ich so erniedrigt? Himmel! — doch wie anders,
Wenn krankhaft reizbar*) es die Ehre will.
Weh über den, der solch' Gesetz gegeben!,
Der meinen Ruf in fremde Hand gelegt,
Dass fremdes Thun, nicht eignes ihn bestimme,
Die Schmach dem zutheilt, dem die Kränkung ward,
Nicht jenem, der das Schmähliche beging;
Er wusste von der wahren Ehre wenig.
Wie kann die Welt so argen Missbrauch dulden?
Darf dort die Schuld, und hier die Strafe seyn?
Weh über den, der dies Gesetz gegeben! —
O schnödes Missgeschick, du triffst mich tief!
Giebt es ein Unglück, meinem gleich?

¿Que es lo que pasa por mi
Fortuna deshecha mia?
Pero no lo digas, no;
Que aun de ti no quiero yo
Oirlo porque seria
Conmigo estar desairada
Mi pena, al ver que una vida
Que perdonó acontecida
No perdona pronunciada.

---

*) „krankhaft" färbt dem Textwort „escrupulosa" eine den Sinn trübende pathologische Schattirung an, die der Spanier nicht beabsichtigen konnte, ohne das spanische, auf dieses scrupulöse Ehrgefühl ganz und gar gestellte Drama, ja ohne den Nationalgeist selber als krankhaft zu verurtheilen.

diese trauervolle Anklage des Ehrengesetzes als eine Verdammung desselben aus sittlich-socialen Gründen zu interpretiren. Don Juan klagt blos über die Tyrannei der öffentlichen Meinung,

---

¡Valgame Dios! que de cosas
Debe en el mundo de haber
Faciles de suceder
Y de creer dificultosas!
Porque ¿quien creerá de mi
Que siendo ¡Ay de mi! quien soy,
En aqueste estado estoy?
Mas ¿quien no lo creerá así,
Pues todos la escrupulosa
Condicion del honor ten.
¡Mal haya el primero, amen,
Que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabia
El legislador tirano
Que puso en ajena mano
Mi opinion, y no en la mia.
¡Que á otro mi honor se sujete,
Y sea (¡oh injusta ley tradidora!)
La afrenta de quien la llora,
Y no de quien la comete!
¿Mi fama ha de ser honrosa
Complice al mal y no al bien?
¡Mal haya el primero, amen,
Que hizo ley tan rigurosa!
¿El honor que nace mio,
Esclavo de otro? Eso no.
¿Y que me condene yo
Por el ajeno albedrio!
¿Como barbaro consiente
El mundo este infame rito?
Donde no hay culpa ¿hay delito?
Siendo otro el delincuente
De su malicia afrentosa
¡Que á mi el castigo me dea!
Mal haya el primero, amen,
Que hizo ley tan rigurosa!
De cuantos el mundo advierte
Infelices, ¡ay de mi!
¿Habra otro mas que yo?

welche Schuld und Beleidigung falsch vertheile, und ihr odium auf den Gekränkten werfe, nicht auf den Ehrenkränker. Die Schläge, die der Dichter gegen den ersten Aufsteller eines solchen Gesetzes und gegen dieses selber führt, gleichen den Ruthenhieben, womit der Schamane seinen Fetisch züchtigt, den er nach wie vor abgöttisch verehrt und anbetet. Musste der Dichter, der eifervolle Geissler und Verwünscher des Urhebers jener 'ley rigurosa', jenes harten Gesetzes, das den Gekränkten als Schuldigen mit Verachtung straft und nicht den Ehrenkränker — musste der Dichter, der solche Anklage seinem Helden in den Mund legt, nicht auf die eigene Brust schlagen, und sich als unvergleichlich strafbarer, denn jenen vermeinten Urheber des Ehrengesetzes, verdammen, da er, der Dichter, in jedem seiner Dramen das fragliche Gesetz, jene 'ley escrupulosa' nicht nur immer von neuem einschärft und sanctionirt, sondern dasselbe auch auf die äusserste Spitze der escrupulosidad und rigurosidad durch Conflicte von angeblichen Ehrenfragen treibt, deren mit allen dramatischen Kunstmitteln aufgereizte und schliesslich glorificirte Ausfechter sich um den eingebildeten Schatten eines Schattens von möglicher Verletzung jenes grausam scrupulosen Gesetzes die Hälse brechen? Wie ihre Kunst, ist das poetische Gewissen aller dieser spanischen Grossdichter, und des grössten erst recht, eine Taschenspieler-Escamoteurbüchse mit doppeltem Boden und hohlen Wänden, aber — und das ist das Charakteristische, in der Geschichte der Kunstzauberei Einzige — unbewusst den damit operirenden, ebenso bewundernswürdigen wie grundehrlichen Gauklern.

Das Gemälde, dessen Vollendung Don Juan dem Prinzen Ursino meldet, stellt den Tod des Hercules dar; es ist ein symbolisches Bild, anspielend auf des Malers Leidgeschick. [1]) Der Prinz bestellt nun beim Maler das Portrait eines „schönen Wei-

---

1) D. Juan.

Im Hercules erscheint die Kraft des Zorns,
Als der Centaur ihm Dejanira raubt — —
— — — — — — — — — —
Sinnbildlich meint' ich also darzustellen,
Wie Eifersucht mit Feuerqualen tödtet.

bes", das er nur einmal flüchtig gesehen, und ein Zufall ihn wieder finden liess. Don Juan, ob ihn gleich, ach, ein Versuch belehrt, wie schwer es sei die Schönheit nachzubilden [1]), erklärt sich bereit. Prinz wünscht, dass er die Schöne verstohlen male. [2]) Prinz entfernt sich. Don Juan lässt von Juanete Farbenkästchen und Pinsel herbeiholen — „Bis es mir einst gelingt mit blut'gem Pinsel Der Maler meiner Schmach zu seyn".

In einem Gespräch mit seinem Vater, Don Luis, steht Alvaro, dessen seeräuberischem Gewissen das Schiffstau stets als Landstrick vorschwebt, den seine Angst in des Vaters Worten schon drehen und kämpfen sieht [3]), auf dem Sprunge, Alles zu bekennen, thut aber sogleich wieder den Sprung zurück, sobald er, als kundiger Seemann, den Wind ihm zugunsten umschlagen fühlt. [4])

Don Juan's überflüssigen Schwiegervater, Don Pedro, und seine überzählige Besorgniss um Tochter und Schwiegersohn, die gar nichts von sich hören lassen, dem müssigen Schicksal ihrer schlechthin langweiligen Entbehrlichkeit überlassend, schwingen wir uns auf den Flügeln der Katastrophe in den Garten des prinzlichen Jagdschlosses. Belardo führt den Maler seiner Schmach an den Ort, wo er das Original, das „schöne Weib", das er portraitiren soll, sehen kann, und Niemand ihn bemerkt. Die Katastrophe fliegt mit uns in einen andern Theil des Gartens,

---

1) — lo intenté
Alguna vez, y adverté
Que la hermosura ¡Ay de mi!
No se pinta bien.

2) Prinz. A hurto la has de pintar.

3) Alvaro.
— Was fiel denn vor?
D. Luis.
Was mehr, als dass ein nied'rer Bösewicht,
Ein frecher Bube — wie nur sag' ich's,
Wie sprech' ich aus die Schmach vor Dir und mir —
Die Gattin ihm geraubt, und diese Hand
Ihn nicht an seinem Freunde rächen kann.

4) Alv. (für sich).
Ich athme wieder! Meine Furcht war grundlos.

wo Don Juan bereits im Gartensalon Stellung genommen, und wir sehen vom geflügelten Rücken der Katastrophe hernieder, Serafina langsam aus der Tiefe des Gartens kommen, deren Antlitz dem hinter den Jalousien des Gartensaals harrenden Don Juan Belardo, der grade mit Serafina spricht, verdeckt. Serafina setzt sich, vor dem Gitterfenster des Saals, auf eine Bank, aber mit dem Rücken gegen Don Juan [1]: „In dieser Stellung", sagt sich dieser selbstredend, „kann ich sie nicht malen" [2], zumal als Maler seiner Schmach, der er in's Auge sehen muss. Belardo hat sich auch schon mit Serafina über das Umwenden verständigt, gegen die Abendluft hin, die von dorther gelinder wehe. Sie wendet sich gegen das Gitter, den Schlummer anrufend, den Löser ihrer Qual [3] und Katastrophe, und schläft ein.

D. Juan.

O Gott! Was seh' ich? Meine Sinne schwinden!
Ein Fieberfrost durchschauert meine Glieder!
Mein Herz erstarrt! Ist sie's? Ist sie es wirklich?
Und ruhig liegt sie, spricht nicht, sieht nicht, hört nicht;
Die zu beleid'gen wagte, wagt zu schlafen?
Schlaf, bist Du hier ein zweifach Todesbild?
Dies reizende Gemälde, das die Liebe
Verfehlte, trifft es nun die Eifersucht?

Die Situation, wie eigenthümlich, wie ergreifend, doch nur an sich, als scenisches Bild, und von den kleinen künstlichen Winkelzügen, die sie vermittelten, abgesehen! Und Don Juan's Empfindungserguss beim Anblick! Jedes Wort verdient in Perlen gefasst zu werden, von so köstlichem Wasser wie die Thränen, die daran hängen!

Serafina (im Traum).

Don Juan, Gatte, Herr, halt ein! halt ein!

---

1) (siéntase de espaldas á la reja)

2) D. Juan. (ap.)
De espaldas se ha puesto: no es
Posible que la retrate.

3) ¡Oh sueño, ven
A dar alivio á mis males!
(Quedase dormida.)

Mein Blut beflecke nicht Dein edles Schwert.
O schone, schone mich!
(Sie springt mit Entsetzen auf.[1])

Don Juan verbirgt sich[2]), schon dem herkömmlichen Schlussversteckspiel zugefallen; insbesondere aber und speciell im Sinne dieser Katastrophe, welcher zufolge der Maler seiner Schmach den herbeigeeilten Alvaro, der Serafina vom baldigen Erscheinen seines Vaters benachrichtigt, aus dem Versteck, wie ein Bandit, niederzuschiessen hat, ihn und Serafina zugleich: „Verräther, stirb! — Treulose du mit ihm!" — Wenn das eine poetisch-tragische Vergeltung ist, nun so hat noch niemals ein grosser dramatischer Dichter mit apollinischem Geschoss einen tragischeren Bock geschossen! „Ein Gemälde mit Blut gemalt vom Maler seiner Schmach" — deutet Don Juan aus dem Mordwinkel hervortretend, vor dem erstarrten Prinzen und dem ganzen Komödienpersonal auf die Opfer seines Meuchelmordes, aus dem Versteck im Hinterhalt. Fürwahr deshalb vorzugsweise „der Maler seiner Schmach!" der sich demgemäss denn auch aus dem Staube macht:

Prinz (zu D. Juan).
Wirf Dich auf's Pferd, und flieh mit Windesschnelle.
D. Pedro.
Entfliehn? Vor wem? Vergoss er auch mein Blut,
Ich muss ihm danken und ihn schätzen.[3])
D. Luis.
So sag' auch ich; er raubte mir den Sohn,
Doch wer die Ehre rächt, beleidigt nicht.
D. Juan.
Zu schätzen weiss ich Eure Seelengrösse,

---

1) Die Textanweisungen lauten anders. Serafina spricht nicht im Traum, sondern fährt entsetzt aus dem Traum empor. (Serafina agitada con lo que ha soñado.)
Don Juan, Esposo, Señor — etc.

2) (ocúltase.)

3) Bespeit die Leiche seiner Tochter, unbekümmert um den eigentlichen Sachverhalt: Dass nämlich Don Juan die ohnmächtige Gattin dem maskirten Nebenbuhler, auf die Verlarvung hin, erst überlieferte, und die durch seine Schuld gewaltsam Entführte nun dafür aus dem Hinterhalt erschiesst!

Doch Eurem tief verwundeten Gefühl
Entzieh' ich meinem Anblick nun und immer.

Und eilt ab, mit dem von ihm selbst gebrandmalten Kainszeichen an der Stirn, mittelst Schiesspulver eingeätzt und eingebeizt unauslöschlich. — „Alle verfahren ehrenvoll", versichert Prinz Ursino, und reicht über das Leichenpaar der Porcia als zärtlicher Gatte die Hand, die sie, angesichts des meuchlings erschossenen Bruders und der so jammerwürdig schuldlos vom Gatten ermordeten Freundin, anzunehmen sich glücklich preist.[1] Ist Calderon's Lustspielschema in Motiven, Conflicten, Entwickelung meist verzwickt, auf ein falsches Pflichtgebot, ein verkehrtes Sittengesetz gestellt, culturfeindlich, illusorisch; so ist sein tragisches Schema zu dem Allen auch noch herzlos. Womit jedoch nicht behauptet wird, dass in seine lustspielartigen Collisions-Wirrstücken nicht auch mehr oder weniger die innersten, heiligsten, persönlichsten Herzensfasern in das Intriguengewebe versponnen, und einem von Vorurtheil und Convenienz gefälschten kategorischen Pflichten-Imperativ, wie Opfereingeweide dem Götzen, drangegeben werden, auf das Endergebniss hin, dass die Komödie den Lustspielcharakter nur durch einen plötzlichen Gesinnungsumschlag rette, und das kunstreiche Verwickelungsgespinnst als ein müssig luxuriöses Erfindungsspiel des Combinations- und Conflictenwitzes bestehen und auf sich beruhen lasse. Wie dies z. B. in der heroischen Komödie:

Amigo, Amante y Leal[2]
(Freund, Liebender und Unterthan[3])

sich ereignen möchte, worin Don Felix, Held des dreifachen Pflichtenstreits, als Freund des Don Arias, als Anbeter der

---

1) Prinz. Honrados proceden todos,
Y para que en mi no falte
Tambien otra ilustre accion
La mano á Porcia he de darle
De esposo.
Porcia. Dichosa he sido.

2) Zuerst gedr. 1653 in: Laurel de Comedias. Quarta parte de diferentes autores. Año 1653. Madrid. Verfasst vor 1651. — 3) Uebers. von O. v. d. Malsburg, unter dem Titel: Fürst, Freund, Frau. (Sch. a. a. O. 2. Bd.)

für ihn glühenden Doña Aurora, und alt treuer Unterthan des Fürsten Alejandro von Parma, die drei Ordalien, Feuer Wasser- und Kreuzprobe, siegreich besteht. Er selbst zertheilt sich in drei Opferstücke: Herz, Leben und Seele. Sein Herz opfert er dem Freund; sein Leben dem Fürsten; seine Seele, „deren Liebe das Erhabenste umfasst“ [1]), verbrennt er wie Amor den Schmetterling, an der von Aurora gefachten Liebesfackel.

Don Felix' erster Besuch bei Aurora, nach längerer durch Herrendienst veranlasster Abwesenheit von Parma stellt ihn sofort auf die Wasser- und Feuerprobe. Das Liebespaar hat kaum am Rande der vollen Wonneschaale des Wiedersehens genippt, pocht es schon unten an Aurora's Hausthür. Es ist Don Felix' Herz, sein Freund, Don Arias, dessen selbiges Herz für Aurora schlägt, aber ohne Gegenschlag vonseiten ihres Herzens, es sey denn abschläglich, und ohne dass Don Arias sich im Traume einfallen lässt, dass seine und des Freundes Herzschläge für einen und denselben Gegenstand pochen, trotzdem dass des Freundes Herz auch sein Herz ist. Pochen hören an die Hausthür und sich hinter die Cabinetsthür verstecken, folgt in der Enredo-Komödie so Schlag auf Schlag, dass Don Felix' Horchen hinter der Tapetenthür und Don Arias' Bitte um ein Glas Wasser für den unten an der Hausthür vor Durst lechzenden Principe Alejandro dem Lauscher die Wasser-Feuerprobe zugleich bestehen lässt, und zwar so, dass er aus dem, für den Fürsten verlangten Glas Wasser zwiefaches Feuer schlürft: das seiner Eifersucht und das Feuer, das die Liebesgluth des Fürsten Alejandro als vorgeblicher Durst nach einem Glas Wasser athmet, wie Arias, Aurora's

---

1) El corazon, que es la porte
Del cuerpo mas principal
Y el amigo mas leal
Del hombre, de mi se parte
Por ir a ver su amigo.
La vida, al dueño ofrecida —
Pretende —
Que vaga á besar la mano
Al Principe mi Señor.

zweiter Anbeter, ihr im Namen des dritten, des Principe, als dessen Vermittler, alias Kuppler [1]), selbst bekennt. [2])

Don Arias geht, Principe kommt. Don Felix, der hervorgehuscht aus dem Versteck, um als „treuer Unterthan" dem Prinzen Platz zu machen [3]), huscht seinem Diener, Meco, natürlich hinterdrein, in den Horchwinkel zurück, wo der Dreiprobenbesteher, während der zärtlichen, von Aurora verwirrt und verbittsam abgewehrten Liebesbetheuerung des Fürsten, seine Ordalien, dem Himmel seine Seele befehlend [4]), abmacht, zuletzt aber um sich für noch gefährlichere Proben aufzusparen, aus dem Kessel mit siedendem Pech, aus seinem Horchwinkel, springt, und mit verhülltem Gesicht durch das Zimmer davonrennt, als amigo, amante, y leal, angesichts von „Fürst", und von „Frau", da „Freund" (Arias) vom Prinzen zu dessen Maitresse Estela, mit dem Auftrag ihn bei dieser zu erwarten, geschickt ward. [5]) Diese Estela gehört zur Schwesterschaft der Lessing'schen Orsina. Die Scene mit Arias [6]) ist situationsverwandt mit der von Orsina und Marinelli. Calderon's Prinz denkt aber nicht entfernt daran, dass sein Marinelli ihm bei seiner Emilia

---

1) Esto es deciros en suma
Que un enamorado quiere
Hacer tercero á un celoso.

2) Und er schickt mich unter'm Vorwand
Zu begehren einen Becher
Wasser, seinen Durst zu stillen.
(Wer sucht Schnee, wo Feuer brennen?)
¿Quien bascó entre fuego nieve?

3) Felix. Eh der Fürst kommt,
Will ich mich hinwegbegeben.

4) Himmel, gieb mir Geist und Stärke.

5) Prinz (ap. á el). Vete
En casa de Estela, allí
Me espéra.

6) Est. O schleichend Gift, das mich zu meinem Grabe
Betrogen reisst! Die falschgeheilte Wunde
Ist eine Mine, die
Das Herz allmälich naget, höhlt, verzehret.
Que poco á poca, roza, cava infesta el corazon —
Ha, ihr verworrenen Schauer!
Hier sind gewiss so Eifersucht als Trauer.

Galotti (Aurora) ins Gehege geht; und noch weniger versieht er sich, dass Don Felix Aurora's Appiani ist, dessen höchste Fürstentreue Ehrgeiz, dessen Lealtad mit seiner Eifersucht um die Palme ringt: beim Prinzen zugleich die Stelle des Marinelli zu übernehmen. Don Felix, Don Arias, Appiani und Marinelli, Ein Herz und Eine Seele! Jeder Beides! Aber so, dass nur der Eine um des Anderen von ihm erhorchte Leidenschaft für dieselbe Geliebte weiss! Auf dem Punkte, in des Freundes treue Brust sein Liebesgeheimniss auszuschütten, sieht Don Felix den Prinzen kommen, der dem aus Aurora's Zimmer Fortgestürzten nachgeeilt war, ohne ihn zu erkennen. Jetzt erst empfängt der Prinz den treuen, von der Reise zurückgekehrten Freund und Diener mit einem Willkommsgrusse, dem die vertrauliche Mittheilung seiner Leidenschaft für Aurora, des bei ihr erlebten Abenteuers mit dem unbekannten, versteckt gewesenen Nebenbuhler, und dem Auftrag an den treuen Unterthan, nachfolgt, Aurora's Haus Tag und Nacht zu bewachen und den begünstigten Nebenbuhler mit dem Tuch vor dem Gesicht auszukundschaften. [1]) Im Schlussmonolog der ersten Jornada ventilirt Don Felix seine Dreiprobenlage zwischen Frau, Freund und Fürst aus dem FF; und worfelt sie mit der dialektischen Schwinge nach allen Winden der These und Antithese. Das in Rathlosigkeit ausgehende monologische Disputatorium getröstet sich des von den zwei folgenden Jornadas noch zu erwartenden Lichtes. [2])

---

1) Spähend, lauernd Tag und Nacht,
Ihre Strasse stets durchkreuzend,
Wirst Du bald, wer der Verhüllte,
Wer er war, Dich überzeugen.

2) — Welch Mittel beut sich
Also, Freund dem Freund zu bleiben,
Meinem Fürsten ein Getreuer,
Meiner Dam' ein Liebender? —
Doch die Hand der Zeit erläutre
Den Erfolg, und bis ein Lichtstrahl
Meiner Sehnsucht Nacht erleuchte,
Nimm mein Leben, Himmel! oder
Gieb Geduld Du heitre Bläue!

Die „heitere Bläue" ist eine Metonymie für cielos':
¡U dadme pacienca, cielos!

Sehen wir im ersten Act Don Felix' Tripelprobe unter der Schlupfwinkel-Constellation sich vollziehen, so erfolgt sie im zweiten unter den Auspicien des Kleidertausches zwischen Aurora und ihrer Freundin Estela, deren Verhältniss zum Fürsten Aurora nicht kennt. Aurora beabsichtigt in Estela's Kleidern und „in Floren dicht verhüllt“ [1]), den seit einiger Zeit nur als Umschleicher ihres Hauses sichtbaren Don Felix in seinem Landhause aufzusuchen [2]) — Estela in Aurora's Kleidern fährt in deren Kutsche zum Prinzen Alejandro, um, für Aurora gehalten, den Dolch der Eifersucht sich selbst so tief wie möglich ins Herz zu stossen [3]), Zofe Jacinta fragt: cui bono? „Und was wäre dein Gewinn?“ Estela: „Klarheit ist die beste Frucht In dem Spiel der Eifersucht“.[4]) Larifari! Wir wissen's besser! „Um die alten Verwickelungen und Ueberraschungstäuschungen mittelst Kleiderwechsel aus einem, zur Abwechselung, mit drei Böden versehenen Zauberkästchen zu spielen. Das erste Opfer der Täuschung der Kleider-Escamotage ist Don Felix, der, als fürstentreuer Aufpasser und Ausspionirer seiner eigenen Geliebten,

---

1) Disfrazada y encubierta.

2) So nur kann ich seine Klagen,
Seine Eifersucht versöhnen,
Lernen, ob auch knecht'sche Treue,
So weit etwa gehen konnte,

„knecht'sche Treue ist ein stärkerer Drucker, als der Text zulässt und stärker auch, als sich es der Dichter in sein leales Hofgewissen darf schieben lassen. Seine Aurora sagt blos in der dritten Columne ihrer Mittheilungen an Estela:

Y hasta que tanto se extendan
De un criado las finezas.

3) Ihre Kleider zieh' ich an,
Geh' dann als Auror — im Grunde
Sag' ich wohl zur Todesstunde! —
Eingehüllt, verstellt noch heute —
Lasse ihren eignen Wagen
Mich zum Park hinuntertragen.
Ach, dann lern' ich, wie ich's deute,
Welche Lieb' er ihr gestehe,
Welche süsse Wort' er girre . . .

4) Desenganarme no es poco,
Tahir de mis celos.

Aurora's (Estela's), Fahrt in den Parmesaner Prado dem Prinzen rapportirt. Prinz Alejandro, von allen Furien der Eifersucht angefallen, fordert Rath und rettende That vom treuen Diener. Sogleich wartet Felix, wie ein in Aparte's winselnder Pudel, mit beiden auf: „Wohl, so stürmen heut zu Nacht Wir ihr Haus, und mit Gewalt Führst du fort die Huldgestalt.“ [1] Ueber den fürstentreuen Rath würde Marinelli erschrecken, und hier ist es Appiani, der ihn dem Prinzen giebt, so dass Prinz Alejandro schandenhalber sich gemüssigt sieht, aus Don Felix den einfachen Marinelli als Wurzel auszuziehen, und Don Felix' Rath auf den Marinelli's zurückzuführen, nämlich Aurora's Wagen mit zwei fürstlichen Lakaien zu überfallen und sie mit Gewalt zu entführen, als Lessing's Angelo verkappt. [2] Felix: „Ich werde Alles thun, um dir zu dienen, Alles um mich umzuwandeln.“ [3] Und nimmt wieder zu einem Soliloquium seine Zuflucht behufs Erwägung seiner Dreigestalt: als Marinelli, Appiani und Angelo in Einer Person — Appiani auch in sofern, als er sich selbst, wenn nicht eine räuberische Kugel in die Brust schiesst, so doch einen Dolch, hinterrücks und durch den Rücken in das Herz stösst: den Dolch tödtlicher Eifersucht und Schmach. [4]

---

1) Pues entremos en su casa
Esta noche, y fuerza en ella
A Aurora divina y bella

„Führst Du fort“, ein Dämpfer auf „fuerza“. „Nöthe sie in ihrem Hause, die schöne himmlische Aurora“.

2) — desfrazado
— y en traje
Humilde.

3) D. Felix. Que de mi parte
Yo haré cuanto pudiere
Por servirte y por mudarme.

4) D. Felix.
Gott, ich selbst, ich selber wäre
Der Vermittler meiner Schande,
Meiner Schmach? — —
— — — — — — —
Leben, Lieb' und Ehr' im Kampfe?
Weh mir! Dann muss Ehre siegen!

Die Angelo-Marinelli-Ehre! hoch! dreimal hoch! entsprechend dem dreifachen Ehrensiege der Freundes-, Frauen- und Fürsten-Treue!

So schreitet er denn mit der Trophäe seines rühmlich erkämpften Ehrensieges: mit der aus Aurora's Kutsche geraubten Estela, als vermeintlicher Aurora, auf den Armen seiner Geliebten, der wirklichen aber, als Estela verkleidet, in seinem Landhaus ihn erwartenden Aurora entgegen! Er, als Kutscher verlarvt, die verschleierte Estela, in Aurora's Kleidern, ohnmächtig auf seinen Armen. Aurora mit ihrer Dienerin Laura, im paño versteckt. Er, jammernd über sein Liebesgeschick zu der vermeinten Aurora vermeinten Füssen; Aurora, verzehrt von Eifersucht im Winkel; die zu sich gekommene Estela, nicht begreifend, wie sie zu dem Abenteuer gekommen: „Zweifel fassen mich und Staunen!" Er, aufheulend vor Liebesverzweiflung, und die Sterne anrufend als seiner treuen Liebe „Feuerzungen". [1] Aurora, mit einem Wuthsprung aus dem Winkel, und Eifersuchtsflammen speiend von ihrer Feuerzunge. Estela, unter Aurora's Schleiern und Kleidern, von Aurora's Stimme erschreckt, zu ahnen beginnend, wie sie von sich, zu sich und in Don Felix' Haus gekommen [2], und nun auch sich erhebend, und Don Felix und Auroren aufklärend über das Vermummungsmotiv und dessen Verwickelungsfolgen. Aurora, voller Freuden über die Aufklärung, vergiebt der Freundin „für das Licht" den ausgestandenen Schrecken. [3] Möge Gott dem Dichter „für das Licht" seines Genies vergeben, dass er es unter den dreifachen Scheffel oder F. triplex von Fürst, Freund und Frau gestellt! Es ist, um in Don Felix' himmelschreienden Jammer aufzuächzen: „Hilf mir! Himmel, In der Zweifel wirrem Taumel!" Ob jemals über ein so grosses dramatisches Licht drei trübere Vermummungsscheffel gestülpt worden? — Es klopft — „Dies nur fehlte noch!" schreit Felix Zeter — „Nun bauet sich ein dritter Zweifel auf" und vierter Scheffel! „Hüllt euch ein, ich darf nicht zaudern". Die Frauen verhüllen sich. Don Felix öffnet dem „dritten Zweifel", dem als dreifachen Thürklopfer in diesem Stücke functioniren-

1) Ya que son lenguas de fuego.

2) — Dies ist Felix' Haus! ich
Weiss nun, wo ich mich befinde.

3) — Für das Licht vergeb' ich
Meinen Schrecken gern.

den Don Arias, der den Amigo, Amante y Leal, als dreiköpfiger Thürhüter für sich in Aparte's abwedelt. Er kommt in athemloser Freundestreue ventre à terre auf einem Ross „des Windes Sohn“ [1]) melden, der Fürst („weh mir!“) eilt heran, um die geraubte Aurora aus Felix' Hause zu entführen. „Frauen Rette Adel, Ruhm und Ehre Dessen, dem sie sich vertrauen.“ [2]) Don Felix' Freundes- und Frauentreue brennt im Feuer seiner Fürstentreue wie nasses Stroh. [3]) Prinz Alejandro steht in ihrer Mitte. Da tritt Estela vor, versichert dem Fürsten, auch sie habe, wie ihn, der Unfall der Freundin hergeführt, und hocherfreut führe sie, seinen zarten Sitten gegen Frauen vertrauend, die Gerettete vondannen. Des Prinzen einigermassen verblüfftes Zartgefühl gegen Frauen sammelt sich zu der Aufforderung an den ob seiner Fürstentreue hochbelobten Don Felix: „Erlauschen wir nie mehr verborgenes Mittel!“ Felix, mit einem Bückling so tief, dass er den Höhepunkt eines ausgewachsenen, um des Herrn Füsse wedelnden Pudels erreicht: „Herr, als deinen Sclaven brauch mich!“ [4]) Don Arias schleicht davon, um sein Thürklopferamt wieder anzutreten. Don Felix, in dulci iubilo, wirft sich dem Actschluss der zweiten Jornada an die freundestreue Brust, weinend vor Entzücken über sein Glück:

Günstig wendet sich mein Schicksal:
Da ich glaubte, seine Laune
Werd' in diesem Fall mir Freund,
Fürsten und Geliebte rauben,
Giebt Fürst, Freund, Frau, ein jeder,
Jeder mir das Lob des trauten
Freundes, Dieners, und Geliebten.
Glück, nun weil' in Deinem Laufe!

---

1) hijo
Del viento.

2) Aus dem Malsburg'schen in's verständlich Calderon'sche übersetzt:
— á las mujeres ampara
Su nobleza, su opinion,
Su pundonor, su fama.

3) Ja, sie weilt in diesem Raume,
Doch sie bergen hiess' mich nicht.

4) Como á tu esclavo me manda.

Todos me dan alabanza
De amigo, amante y leal,
Tente, fortuna, esto basta.

Aurora hat in einem namenlosen und mit verstellter Hand geschriebenen Briefchen Don Felix aufs freie Feld beschieden, um hier in einem Haine „den Streit zwischen Heil und Tod“ zum Austrag zu bringen. Don Felix erscheint. Ein wundersamer Rollentausch erfolgt: Sie bestürmt den geliebten Liebenden mit leidenschaftlicher Liebeswerbung. Er deckt sich mit dem doppelrindshäutigen Ajasschilde seiner Fürsten- und Freundestreue. [1]) Lässt sich ein geschraubteres, convenienzenhaft gequälteres, von Natur und Kunst entschiedener verleugnetes Scenenmotiv ersinnen? Selbst Aurora kann nicht umhin, über den „Wahn“ [2]) ihre pikirten Glösslein anzubringen. Doch geht sie auf seine vorgeschützte „Ehre“ ein, und versucht nun, vermag sie ihn nicht zu seiner Liebestreupflicht zu ermannen, ihn in seiner Verschanzung anzureifen, und aus dem Verhau seiner Ehre mit der zwingendsten Ehrenpflicht, Frauenschutz, herauszuschlagen — Schutz gegen den sie verfolgenden Fürsten. [3]) Don Felix Colon — ein Colon, ein Columbus! — Nun ja! auch dieser trat für eine Sclaven- und Kerkerkette einem Fürsten seine eroberte Herzgeliebte, die neue Welt, ab — Don Felix Colon's frauenschützerische Ritterpflicht erschöpft sich in dem wohlgemeinten, seinen eignen Rücken zugleich deckenden Rathschlag, dass sich Aurora auf ihr Landgut zurückziehe und so zwei Fliegen mit Einer Klappe todtschlage: ihre Liebe zu ihm und des Fürsten Liebe

---

1) Fel. Zum Fürstendienst geboren
Und zum Freundesdienst, verkündet
Ehre sich als meine Pflicht.
Para criado nací
Y amigo: claro se ve
Que es honor el que me obliga.

2) „Wahn“ ist wieder das höhere Tonzeichen für das Textwort 'error'.

3) Will mit Seufzern und mit Weinen
Liegen hier zu euern Füssen,
Bis ihr vor dem Stolzen mich,
Dem Tyrannen, nehmt in Schutz.

zu ihr: „Trenung ist der Liebe Tod“. [1]) Die von Aurora erbetene Begleitung sagt er ritterlich zu, nur müsse die Begleitung fein heimlich vor sich gehen, verhüllt in den doppelt und dreifach gerollten Mantel von Freund, Fürst und darin eingewickelter Frau. [2])

Sternhelle Nacht, von Prinz Alejandro, mit seinen Thürklopfer, ingestalt eines aus Pantoffelholz geschnitzten Cerberus, mit Don Arias, um die Wette, in hochgefärbten gongorisch-poetischen Bildern ausgemalt. [3]) Don Arias nicht ohne Eifersuchtskolik

1) La ausencia es muerte de amor.

2) No amigo dejo de ser,
Ni dejo de ser leal.

3) D. Arias. Wie wallen
So herrlich durch des Saphirs Weltenhallen
Millionen Lichtesfunken,
Worin verglomm die Sonn', als sie gesunken,
Denn dort im goldnen Reiche
Ist jeder Stern nur eine Sonnenleiche.

Fürst. Ja wohl! die Sonne haben
Sie in's lasurne Monument begraben,
Aus dem die hellen Gluthen
In Tropfen stäuben und in Staub verfluthen,
Denn weit in alle Ferne
Gestreut sind Sonnenasche nur die Sterne.

D. Arias. Que del azur la maquina estrellada
Aun tiene el sol perdido
En atomos de luces dividido;
Pues en su esfera bella
Un cadaver del sol es cada estrella.

Prinz. Dices bien, y ha quedado
En monumento azul depositado
Cuando su ardiente llama
En cenizas se siembra y se derrama,
Convirtiendose en ellas;
Que cenizas del sol son las estrellas.

In dieser Enkaustik von maurisch-gothischer Naturmalerei athmet doch mindestens ein klimatisch-poetischer Nationalhauch; trübt und umdunstet er gleich den reinen lautern Lustspielgeist. Der Tieck'schen Komödien-Romantik blieb es vorbehalten, dem Calderon'schen Gongorismus abzugucken, wie er sich räuspert und wie er spuckt, und das Abgeguckte dem deutschen Geschmack in dem Lustspiel-Napfe „Octavian“ vorzusetzen.

über des Prinzen voraussichtlichen Nachtbesuch bei Aurora. Aus einer andern Strasse schleicht Don Felix mit Meco herbei, um Aurora's heimliche Uebersiedelung auf ihr Landgut in's Werk zu richten. Der Fürst erblickt den vermummten Meco vor Aurora's Hause, wo Zofe Laura schon am Fenster lauert; wittert den Nebenbuhler, dessen Fährte er längst verfolgt, und wünscht mit blanker Klinge, der „Verhüllte" möchte sein edles Gesicht zum Vorschein bringen, und sein nähere Bekanntschaft gönnen. v. d. Malsburg's Meco findet „die Wissbegier sehr zu loben" [1]), lehnt aber die Bekanntschaft mit der blanken Klinge höflich ab, und erklärt, sich durchaus nicht, wie v. d. Malsburg übersetzt, „enthüllen" zu können.[2]) Prinz und Don Felix erkennen sich gegenseitig. Felix mit Gefühlen, die denen Meco's gleichen. Aurora kommt mit Laura auf die Strasse. Von seiner Liebesgluth spürt Don Felix nur die Kohlen, worauf er steht. Sie flüstert ihm zu, ohne den Prinzen zu bemerken, der ihre Worte an jenen verhüllten Nebenbuhler (Meco) gerichtet glaubt, den sie im Finstern mit Felix verwechselte, und tuschelt diesem in's Ohr, die von Aurora ihm zugelispelte Mahnung: sie „aus den Fesseln des Tyrannen zu bringen", beim Wort zu nehmen: „Geh mit ihr weg — und warte mein in deiner Villa". Felix wechselt vor Angst mit den Beinen auf den Kohlen seiner unter den Kohlen verheimlichten Liebesgluth, und weiss sich aus dem Trilemma seiner unerhörten Lage [3]) nicht anders zu retten, als dadurch, dass er besagte feurige Kohlen in aller Geschwindigkeit auf das Haupt des Komödientitels sammelt und sich mit den Beinen und mit Aurora auf die Strümpfe macht. Prinz lacht sich in die Faust über Aurora's blinde Liebe, die von dem Verhüllten (Meco) sich entführt glaube, dieweil sie sein

---

1) Prinz. Que tengo, vive Dios, de conoceros.
Meco (huyendo).
Conozca en horabuena.

2) — no está muy bien descalabrado.

3) O Bezaub'rung der Gefühle,
O grausamer Zaubrer, Herz!
¡Oh encanto de los sentidos,
Del alma hechizo cruel!

Steuber ihm ins Garn jagt. Principe droht Alles, was im Hause muckt, Laura, Meco, Dienerschaft mit dem gezognen Pistol niederzuschiessen und eilt — wohin? gradenwegs zu Estela, bloss um dieser Gelegenheit zu geben, in einer ironisch-sarkastischen, Eifersuchtsrache sprudelnden Apostrophe von nahe hundert Versen Don Felix' Verhältniss zu Aurora zu insinuiren [1]) und nebenbei mit guter Manier der Knotenlösung aus dem Hanfe zu helfen. Da ihm sein Quitte et double-Spiel mit zwei Maitressen nur eine Doppelnase eingetragen, eine Estela-, eine Sternnase vorn, und eine Auroranase im Rücken, macht Prinz Alejandro kehrt, und läuft der Aurora-Nase nach, die Ohren als zwei Ausrufungszeichen über den Sacramenter, den Don Felix, schüttelnd: „Von Felix hätt' ichs nimmer mir gedacht! [2]).

Dieser aber, Don Felix, rennt wie wahnsinnig auf seiner Villa umher, und will sich die Haare ausreissen. Meco begreift nicht, warum, wir ebensowenig, und wüssten's noch jetzt nicht, käme Don Arias nicht mit Aurora an der Hand, und erzählte dem Felix, was inzwischen vorgefallen, ihm haarklein auseinandersetzend, warum er wie wahnsinnig in seiner Villa herumrennt und warum er sich die Haare ausreissen will. Das zweite F, 'Freund' Arias, hatte nämlich durch Zofe Laura von der gewaltsamen Entführung des F, der 'Frau' Aurora erfahren, und, von Eifersucht entbrannt, das dritte F, den Fürsten des

---

1) Endlich, Herr, ist auch ein Diener
Ein so wenig sichrer Mann,
Dass er vom vertrauten Mahle
Gern für sich die Hälfte nascht.
Lass' Eu'r Hoheit Ihre Dame,
(Dankt sie gleich mir schlecht den Rath)
Nicht dies Mahl mit Felix theilen! —
— — — — — — — —
Und so seh' mich Eure Hoheit
Nimmermehr, denn der ist kalt,
Welcher nur aus Pflichtempfindung
Uns von seiner Liebe sagt. (ab.)

2) ¡En mi vida
Creyera de Felix tal!

Frauenraubes bezüchtigt.[1]) An der Spitze einer Schaar von Dienern und sonstigem Gefolge stürzt Amigo Arias, sämmtlich verlarvt, dem Räuber nach in den Wald, trifft auf den mit der Entführten gleichfalls verlarvten Aurora-Räuber. Ein fürchterlicher Kampf entbrennt. „Aurora sieht die Stürme, Die sie fliehen, die sie suchen, Und vertraut dem Flug des Rosses, Diesem Berg von Schaum, dem Wunder eines Vogels ohne Flügel, Und Kometen ohne Funken".[2]) Arias, auf seinem Berg von Schaum, Aurora's Kometen ohne Funken, gestreckten Laufes nach, holt sie ein, und bringt nun die, dank den zwei Bergen von Schaum, gerettete Geliebte in den sichern Hafen seines Liebesglückes, in des Freundes Landhaus: „Hiermit also nun, Don Felix, Werde Du der Schönheit Schutzherr" — und zu Aurora: „Bleib im Frieden hier! beim Freunde Bleibst du sicher vor dem Sturme!" Jammernswürdiger Don Felix in deinem auf die äusserste Dreispitze getriebenen Trilemma zwischen Fürst, Freund und Frau. Die Pflichtgewalt von drei Pferdekraft sprengt das aes triplex der verschlossnen Brust und mit ihr sein Geheimniss in drei Stücke:

Darf ich (ist's Dir selbst nicht klar?)
Von Auroren die Gefahr
Jetzt für Deine Rechnung wenden,
Schuld' ich sie des Fürsten Händen,
Der mein erster Gläub'ger war?

Aus dem Malsburg'schen ins verständlich Calderon'sche übertragen:

Mira pues, como podré
Aquí encorgarme de que
A Aurora te he de guardar,
Si al principe la he de dar,
Que acrêdor primer fué.

---

1) Der beglückte Räuber, sag' ich,
Ist der Fürst. —
So sagte er, als er die Kunde von Aurora's Raub durch Laura erhielt.

2) Se fió en la lijereza
Del rocin, monte de espuma,
Que fue cometa sin luz,
Que fue pajaro sin pluma.

Darauf geht amigo Don Arias seinerseits aus dem Leim, aber umgekehrt wie Don Felix; aus dem Leim seiner Rolle vor Allem: Der bisherige allersubmisseste Thürklopfer seines gnädigsten Herrn erhebt sich nun miteinmal als Pocher auf eigene Rechnung gegen seinen Fürsten, bezüglich dessen er, bei der ersten Kunde von Aurora's Entführung, doch seine treue Unterthanpflicht noch verwahrt, und den „Unterthan" betont hatte, wiewohl schon in jener Scene sein Aufflammen gegen den fürstlichen Entführer ein vom Dichter der Lösung vorangeworfenes Blendlicht scheinen kann, um Don Arias in dieser Situation, sein durchgängiges Verhalten gegen Fürst, Freund und Frau so flagrant ins Auge schlagendes Gebahren durch Scheinmotivirung in ein plausibles Licht zu stellen.

Arias, der Thürklopfer, und Arias, der jetzt mit dem Degen in der Faust gegen Don Felix auf sein Recht pocht, und ihm Aurora, dem Prinzen zum Hohn, mit dem Worten abtrotzt: „Ohne sie geh' ich nicht fort!" — dieser Arias und der Arias der ersten zwei Acte ist nicht ein und derselbe Arias. Zwischen diese plötzlich in Widerstreit und Hader miteinander gerathenen zwei Ariase werfen wir uns so ereifert, wie Aurora sich zwischen Arias und Felix wirft, um sie aus einanderzuhalten. Nun entbrennt ein Dreikampf von Wortgefechten, wo die 'Frau' gegen die vormaligen Freunde, nun Feinde aus dem ff, ihr freies Wahlrecht verficht, bis Meco den Fürsten mit der Katastrophe und ihrer stehenden Begleitung, dem obligaten Entwickelungs-Versteck, anmeldet. Husch, sind auch schon, Don Arias in den einen, Doña Aurora in den andern Schlupfwinkel vor dem Fürsten zerstoben, dem Don Felix, der nicht blos Dienst- und Fürsten-, sondern auch Rollen-getreu sich biszuletzt behauptet, auf des Prinzen Frage nach Aurora, den Schlüssel zum Versteck-Cabinet, wohin Aurora sich geflüchtet, mit einem Fussfall und der flehentlichen Gnadenbitte reicht, ihn nach Spanien oder die „wildeste Wüste dieser Erde" zu verbannen, um dort seinem in des Fürsten treuem Dienst verlorenen Liebesglücke ewig nachzuweinen. Da richtet sich in dem Prinzen der Alejandro auf[1]) und überlässt seinem treuen Araspes

1) Ich bin Alexander: könnt' ich
Seine Liebe ihm entführen?

die geliebte Penthea, zugleich auch den gordischen Komödienknoten als ein Alexander lösend. Was beginnt nun Don Felix? Das Unglaubliche! Das von ihm nur Glaubliche! Er apportirt gleichsam des davongegangenen Principe Alexanderschwert, indem er das seinige zieht, und winselt und wedelt kniefällig vor Arias, als Amigo und Leal um jeden Preis, ihm das Schwert in die Brust zu stossen [1]), und der Amante zu seyn, der die Aurora heirathet!! Darf sich der zum Hauptheldeu des Stückes durch eine Schluss-Volte umgezauberte Don Arias spotten und an Freundschaftsgrossmuth und Opferfreudigkeit überbieten lassen? Der Amigo-Amante-Leal soll sich nur so was nicht einbilden! Arias fühlt sich Mannes genug, und umgewandelten Mannes genug, um die Dreigeliebte, da er nun weiss, dass sie auch Freunds Felix Herzenstraut, diesem zu überlassen:

Mehr als Dank regst Du Betrüben,
Wenn Du Dich in Opfern, Felix,
Mich zu überwinden mühest;
Freu' Dich des errung'nen Heiles,
So ein Antheil mir gebührte,
Nimm hin, er ist Dein!

Und pocht zum letztenmal, als endgültig bevollmächtigter Titelträger, dreimal auf sein aes triplex circa pectus, und stürmt, auf Don Felix' Frage: „Was sagst du?" mit den von drei Klopfschlägen bekräftigten Worten: „Dass Aurora Dein ist", davon. Jubelnd ruft Felix: „Nun war ich Vasall und Freund, Und um Alles zu erfüllen, fehlt nur Liebender zu seyn" [2]) — und eilt, dem

---

1) Arias, nimm dies Schwert und stoss' es
Mir in's Herz, und hast der Bürde
Du des Lebens mich entledigt,
Dann such die verschlossne Blüthe —

Die im Cabinet eingeschlossene Aurora nämlich, die Calderon sinn- und namensgerecht, und vor Allem verständlich klar, als eingeschlossene Sonne bezeichnet: El sol encerrado busca. — Ist Aurora denn nicht die Sonne in der Knospe und, mit Beziehung auf's Versteck, eine in der Knospe verborgene Sonne? Wer aber rathet das Alles aus v. d. Malsburg's „such die verschlossene Blüthe"?

2) Ya he sido leal y amigo;
Y para que a todo supla,
El ser amante me falta —

Rollentausch mit Arias gemäss, nun Er als Thürklopfer, auf Liebesflügeln, an die Thür von Aurora's Hehlcabinet pochen, die mit einem Schwert in der Hand, dem definitiven Alexander-Knotenschwert, herausritt, angeblich, um ihre dreifach durch dreimalige Preisgebung gekränkte Ehre zu rächen — holde Flause! — in Wahrheit, um den letzten Effect als überraschendes Schlussstück auf des Schwertes Spitze zu balanciren, und in eine glänzende Schwertspielpointe der Dreispitzen-Comedia heroica zuzuspitzen.[2])

1) Die „Liebesflügel" leiht ihm von der Malsburg aus eigener Uebersetzervollmacht.

2) Felix. Ich betheure,
Dass ich Dich zu schützen stürbe!
Aurora. Ja? Du stürbest?
Felix. Treu und standhaft.
Aurora. Wer verbürgt's?
Felix. Dies reine Glühen.
Aurora. Wer versichert's?
Felix. Hohe Liebe.
Aurora. Wer vertraut Verräthertücken?
Felix. Wer misstraut dem Wort des Treuen?
Aurora. Bist Du's?
Felix. Hör der Liebe Schwüre!
Aurora. Welche?
Felix. Ewig Dein zu seyn.
Aurora. So ich mein verbliebe, würd' ich
Nicht viel sichrer seyn?
Felix. Was thätst Du?
Aurora. Hier in diese Spitze stürzt' ich,
Eh' ich eines Andern würde!

(Hier müsste sie das Schwert mit der Spitze auf die Brust stellen und frei balanciren lassen.)

Nun folgt die parallele Contretour mit Schwerttanz:

Felix. Wer verbürgt's?
Aurora. Mein treu Gemüthe.
Felix. Wer versichert's?
Aurora. Diese Hand.
Felix. Nun so schwör!
Aurora. So hör' die Schwüre,
Ewig Dein zu seyn!
Felix. O Wonne!

Wie viel spanische Bravour, wie viel theatralischer Spiritus rectificatissimus, wie viel ätherischer Brettergeist, und wie viel wirkliches dramatisches Genie an ein — sub specie der ächten natur- und lebenswahren Lustspielpoesie und psychologischen Komik gewürdigt — an ein in Grad und Wesen doch nur dramatisch-schematisches Kunststück und Gaukelspiel verschwendet!

In dem Ewigeinerlei aber ist vor Allem Calderon ein Proteus, der semper idem et alius, und darin auch, wie man in Berlin sagt — komisch. So geht das Komische in den Verwickelungen einer seiner berufensten Komödien, die seltsamerweise den Gattungsnamen dieses Genre's von Stücken als Eigennamen trägt: in der Enredo-Komödie schlechthin, betitelt:

Los Empeños de un Acaso [1]) —

„Die Verwickelungen des Zufalls",

geht hier das Komische in den Zufallsverwickelungen rein auf.

„Wir wollen versuchen" — beginnt der verdienstvolle Val.

Aurora. Welche Freude!
Felix, Welch Entzücken!
Aurora (zum Publicum, natürlich mit dem Schwert salutirend).
Das Entzücken wird dem Dichter,
Wenn er Eurem Sinn genügte.

Felix (ebenso, mit einem, wie sich bei ihm von selbst versteht — mit einem Pudelsprung über die von Aurora ihm hingehaltene Schwertklinge):

Doch die Meinung spart er Euch
Wenn ihn Fürst, Freund, Frau begünst'gen,
Schwört er Gott, dem König und Euch,
Dass er hochentzückt sich fühle.

Den Titelvers, den, als obligate Schlusswiederholung, in der Regel der Gracioso in Erinnerung bringt, glaubte Gracioso v. d. Malsburg, auf eigene Uebersetzerhand, hier vorzureiten, nicht umhinkönnen zu dürfen. Im Text lautet das Schlusscouplet an's Publicum:

Y Don Pedro Calderon
A vuestras mercedes jura,
Por quitaros de opiniones,
A Dios y á una cruz, que es suya
(la ventura, „das Glück").

1) Hartzenb. Catal. setzt 1639—1640 als Abfassungszeit, aufgrund einer vermutheten Anspielung in der Komödie auf eine am 8. Nov. 1639

Schmidt [1]) seine Inhaltsangabe von dieser Komödie — „einen Faden durch die verschlungenen Gänge dieses Labyrinthes zu

zu Avignon von einer Bauerfrau in die Welt gesetzte Missgeburt mit zwei Köpfen, von welcher Pellicer berichtet: „Die zwei Köpfe küssten einander, „Con dos cabezas que se besaban una á otra." Bei der Leichenöffnung zeigte die Missgeburt mit dem Doppelkopf auf Einem Rumpfe auch nur Ein Herz.*) Sollte die Mutter der zweiköpfigen Missgeburt, die Bäuerin zu Avignon, nicht eine Spanierin von Geburt gewesen seyn? Die Anspielung in Calderon's Empeños-Komödie auf jene Zweikopf-Missgeburt, wie oft sahen wir sie nicht, und werden sie noch ferner zu ganzen spanischen Komödien paraphrasirt sehen, nur dass wir in diesen, bei der Section oft auch das einzige Herz vermissen. Die bezielte Stelle lautet im Munde des Dieners Hernando:

„O wär' ich doch das Unthier mit zwei Köpfen,
Welch Glück für mich! Denn mit dem Ueberlegen
Nähm's einer auf, der andre mit den Schlägen."
¿No fuera el monstruo yo de dos cabezas?
¡Oh quanto lo estimara mi fortuna,
Pues para discurir tuviera una,
Y otra para aparar!

Der treufleissige, in der spanischen, in der romantischen Literatur überhaupt, mikrologisch gelehrte Val. Schmidt giebt das Jahr 1650 als spätestes Abfassungsjahr für unsere Comedia an, sich stützend auf Th. Corneille's nach Calderon's 'Empeños' bearbeitete Komödie: Les Engagements du Hazard, welche 1651 aufgeführt wurde. Dieses Lustspiel wurde, nebenbei bemerkt, schon 1647 am Théâtre français dargestellt. In der Widmung nennt Th. Corneille selbst das Calderon'sche Stück als seine Vorlage. „Ich bin so glücklich", fügt Val. Schmidt hinzu, „einen Madrider Druck vom Jahre 1653 zu benutzen, wo die Komödie den Titel führt Los Empeños que se ofrecen**), in einer Sammlung spanischer Schauspiele unter dem Titel El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas. Madrid 1653.***) Glücklich, kann ich sagen, denn diese alte Ausgabe zeigt, dass der gewöhnliche Text (auch der von Sevilla, en la Imprenta Real) auf das kläglichste und armseligste interpolirt ist". Huerta, in seinem bekannten Katalog, führt eine gleichnamige Komödie, 'Los Empeños que se ofrecen' von Montalvan, als ein von Calderon's verschiedenes Stück, an. V. Schmidt fand es mit diesem identisch.

1) a. a. O. S. 80. N. 15.

*) „abrieronle, y le hallaron solo un corazon. — **) „Die sich darbietenden Verpflichtungen". Es möchte wohl auch die Uebers. des gewöhnlichen Titels (Los Empeños de un Acaso) „die Verpflichtungen eines Zufalls" wortgetreuer lauten. — ***) Hartzenb. führt eine Ausgabe dieser Sammlung von 1651 an. T. IV. p. 1655. Col. 1.

geben", und knüpft demnach, als kundiger dramatischer Osteologe, ein Knöchelchen an das andere, vermittelst des messingnen Fadens, bis das Skelettchen fix und fertig vor uns schwebt, mit Nr. 15 bezeichnet, aufgehängt im Glaskasten seiner osteologischen Sammlung von Calderon's 108 Dramen, worin jedes dieser Gerippe sein bezügliches Drama ungefähr so vertritt, wie Justina's vom Teufel dem wunderbaren Magus, Cypriano, in den Schooss gezaubertes Skelettphantom einen Ersatz für die Heilige von Antiochia bietet, ob der wunderbare Magus noch so gläubig dem Knochenblendwerk liebkose; gläubiger schier, als die wunderbaren Magusse der zusammengebeinten Inhaltsauszüge von poetisch dramatischen Kunstgebilden ihre dramaturgischen osteologischen Galgen-Männlein und Weiblein, ihre Skelettchen und Larven, als die „Seelen" der poetischen Gestalten verehren und als den Manen derselben opfern lassen. Wo sie nicht gar jener irren Mutter in Goethe's „W. Meister" gleichen, die am Ufer der Bäche und Flüsse jedes zufällig daselbst gefundene Knöchelchen als Gebeine ihres ertrunkenen Kindes aufliest, und dieses selbst lebend und heil in ihrer Schürze heimzutragen wähnt, und Tag für Tag die Wiederherstellung aus aufgesammelten Knöchelchen erneut. Nicht selten inderthat passt ein Knöchelchen so manchen Inhaltsskelettes zum andern, wie ein aufgeklaubtes Knöchelchen in der Schürze der geistesirren Mutter zum andern stimmt.

Andrerseits wieder eignen sich die Stücke keines Verwickelungs-Dramatikers so gut zu einer inhaltsauszüglichen Skelettirung, wie Calderon's, des grössten Meisters im Verwickeln der Grundlinien des Komödienplans, des Skelettes eben. Er ist das Künstlergenie der durch Zufallsspiele sich verkettenden Komödien-Ossatur; der eigentliche Verstand und Logos des dramatischen Knochengerüstes und Gerippes, in welchem Sinn Goethe von ihm aussagen mochte: „Calderon ist dasjenige Genie, das zugleich den grössten Verstand hatte", und dass „seine Stücke durchaus bretterrecht" sind [1]), bretterrecht, wie Skelette sargbretterrecht sind. Gerippe freilich, nicht starr und reglos, o nein! Solche, wie sie am jüngsten Tag in Grüften und Beinhäusern

1) Eckermann, Gespr. mit Goethe. Lpz. 1837. 1. S. 151.

sich schöpferisch zusammenordnen, angliedern und ineinander fügen werden, und wie sie auf Gemälden des jüngsten Gerichts zu schauen, wo die Gerippe, im Negligé gleichsam, im Ankleiden ihrer Fleischgewande begriffen, sich halb nackt darstellen. Aehnlich tritt in Calderon's Stücken das Verwickelungsskelett unter und neben der poetischen Umhüllung und Gewandung hervor: sein poetisches Leben ist ein Auferstehen der Todten, kein idealisch verschöntes Naturleben. In den Verwickelungslustspielen erfolgt diese Auferstehung, die skeletthafte Zusammengliederung, in scherzhafter Weise, als Holbein'scher Todtentanz gleichsam, dergestalt jedoch, dass der Witz, das Scherzhafte, Belustigende in der überraschenden Weise liegt, womit das Gebein zu hohlbeinischen Gerippen in Capa y Espada sich zusammenstellt, umwallt von den buntherrlichsten golddurchwirkten Gewändern. Neben Lope de Vega's von naturlebendiger Frische durchwehten Komödien muss die schematische Bewegung in Calderon's Verwickelungsspielen vollends als ein solcher, vom Auferstehungsleben wundersam und ergötzlich erregter Todtentanz erscheinen; seine geschichtlichen, heiligen und sacramentalen Dramen, als ein Todtentanz von allegorischen Skeletten in Messgewändern, Purpurmänteln, oder wie die „heiligen Leiber" der Märtyrergerippe in Spiegelsärgen, übersäet mit Edelsteinen, und der feierliche Todtentanz von allegorischen phantastischen Skeletten im Glorienschein kirchlich phantasmagorischer Verklärungsbeleuchtung strahlend.

Gegen die osteologischen Studien der Inhaltsauszüge wäre sonach, mitbezug auf Calderon's Dramen, weniger, als inbetreff anderer Grossdichter einzuwenden, wenn nur diese dramaturgischen oder literarhistorischen Larven, mindestens in ihren Gelenken regelrecht verbunden, zusammenhingen. Wir selbst werden uns, bei Erläuterung der Calderon'schen Dramen, oft genug gemüssiget finden, unsere Analysen zu blossen Inhaltsauszügen zu skelettiren; wollen aber in solchem Fall zum wenigsten, wie im Relief auf dem Grabmal zu Pompeji das Weib ein Skelett mit Bändern schmückt, das unsere ähnlich aufputzen; wollen, wie auf der Todtenkiste zu Neapel dem Munde des Skeletts ein Schmetterling entfliegt, so auch dem Munde des unsrigen eine Calderon'sche Strophe entschweben lassen; oder es soll uns, wie das Skelett auf jenem römischen Cippus sein zierliches Gebein nach dem Spiel von

Silen's Flöte regt, nach dem Tact der Calderon'schen Komödienpfeife tanzen.

Das ecce signum, das die inredestehende Komödie: „Die Verwickelungen des Zufalls", vor anderen ähnlichen Calderon's unterscheidet, ist bereits in den oben citirten Worten des Dieners und Gracioso, Hernando, in den „Zwei Köpfen der Missgeburt", angedeutet, die sich derselbe wünscht. Hernando lässt sich nämlich als zeitweiser Gefälligkeitsdiener zweier Herren gebrauchen, und trägt, als Besteller eines Briefchens von Don Diego, dem Freunde seines eigentlichen Herrn, Don Juan, an Doña Leonor, Löcher und Beulen von deren begünstigtem Galan, Don Felix, davon, für die sich Hernando den zweiten Kopf der Missgeburt wünscht. In dessen Ermangelung, muss er sich vorläufig mit seinem einzigen, aber entzweigeschlagnen Kopfe behelfen, und mit dem verbundenen, als Botenlohn, in einer Sänfte zu den beiden Herren, seinem wirklichen Gebieter, Don Juan, und dem Bestell-Herrn, Don Diego, sich zurücktragen lassen. Die beiden Herren halten den verbundenen Kopf für einen Spass von Hernando. [1]) Als sich das Herrenpaar aber von der Thatsächlichkeit des „eingestrohten Schädels" [2]) überzeugt, gerathen die Freunde in Streit, wer von Beiden schwerer beleidigt sey, und gehen Beide den ihnen unbekannten Don Felix zum Zweikampf fordern. Um dieses die Komödie kennzeichnende Hauptincidenz, den 'Acaso', den vom Titel bezielten „Zufall", den Garnbock zu den 'Empeños', wickeln und verwickeln sich die sonstigen Vorgänge und Situationen in der üblich schematischen Weise. Erste Liebesgruppe: Doña Leonor und Don Felix; zweite Grnppe Elvira und Don Juan. Elvira, Diego's verschleierte, mithin bisaufweiters, Incognito-Schwester. Zwischen den zwei Gruppen der vacirende Bruder Don Diego, von der Angebete-

1) Hern. Spass? Nun wahrlich, ist das Spass,
Ist es Spass vom derbsten Schlage,
Wahrer Schlagspass.
— son burlas de manos
Muy pesadas.

2) entrapajada la cabeza, 'paja' Stroh „entrapajar': „eine Wunde verbinden".

ten éconduirt, und von der verschleierten Schwester mystificirt; eine Species von Avignons-Missgeburt mit zwei Nasen, woran er im Kreise herumgeführt wird, und zwei apokalyptischen Duellschwertern in jedem der beiden Munde, in dem mit der Schwester Schleier verstopften Bruder- und in dem aufs Maul geschlagenen Nebenbuhler-Munde, in jedem ein Duellschwert.

Hernando's Berichterstattung an Don Juan und Don Diego über den „eingestrohten Schädel" oder umwickelten Strohkopf, als erste Zufalls-Verwickelung, hatte die Schleier-eingewickelte Elvira behorcht. In Angst wegen Don Juan's, den sie liebt, sucht sie mit ihrer Dienerin Juana, natürlich Beide dicht verschleiert, gleich in der ersten Scene der zweiten Jornada Don Felix auf, um ihm von dem bevorstehenden Doppelduell Kenntniss zu geben und zu rathen, sich auf kurze Zeit aus Madrid zu entfernen, „bis dieser erste Zorn vorübergeht".[1] Wie sich an den Fingern abzählen lässt, wird nun Doña Leonor, Don Felix' Geliebte, die verschleierte Warnerin bei Don Felix betreffen, und diesem mit ihrem Zungenschwerte so viel Eifersuchts-Beulen und Löcher in den Kopf schlagen, als er deren mit seinem unfigürlichen Schwerte in Hernando's verstrohten Schädel gehauen. So finden ihn die beiden um das Vorrechtsduell wetteifernden Freunde, Don Juan und Don Diego, und jeder von ihnen bezeichnet ihm einen Kampfort. Die stehende Maske, Vater Pantalon, hier Don Alonso, bleibt auch nicht aus, um sein Schärflein zu den „Verwickelungen des Zufalls" beizutragen. Vater Alonso, von Don Felix über den Vortritt bei den zwei Duellen befragt, spricht dieses Vortrittsrecht dem Don Juan zu, mit dem stillen Vorbehalt, unbeschadet seiner Mitkämpferbegier, den Handel friedlich beizulegen, zu welchem Zweck Don Alonso, in Don Felix' Zimmer allein geblieben, sich auch sogleich hinsetzt, um ein demgemässes Briefchen zu schreiben, ohne sich der Möglichkeit zu versehen, dass seine inzwischen hereingeschlichene Tochter Leonor seinen Rücken für den des Don Felix halten werde, um ihm das Blatt unterm Schreiben zu entreissen. Zufallsverwickelungs-Situation vom reinsten Calde-

1) — mientras pasa
Esta colera primera.

ron-Wasser! „Sterben sollst Du!“ schnaubt der zornflammende, ob seiner Tochter Besuch bei einem fremden Herrn ergrimmte Vater, den Degen zückend. Don Felix' Diener, Lisardo, wirft sich dem Wüthenden entgegen. Leonor mit Zofe ergreift die Flucht. Lisardo zieht sich, mit dem Alten fechtend, gegen die Thür zurück, entspringt und wirft auch die Thür ins Springschloss. Wie ein Rasender zerarbeitet sich der Alte an der Thür, die er, da sie seiner „Hände Stosskraft“ widersteht, mit seiner „Seufzer Flammenhitze“ [1]) verzehren will. Und als auch diese an den Bohlen der hartnäckigen Thür abprallt, packt sich der alte Mauerbrecher am Kragen, und wirft sich zum Fenster hinaus, sicher vor der Gefahr auf den Kopf zu fallen, die er bereits als Kindskrankheit überstanden. [2]) Dieses Verwickelungsfalles ist er gottlob überhoben.

Eben ziehen Don Juan und Don Felix an einem abgelegenen Ort vor einem Kloster vom Leder, als Lisardo dahergerannt kommt, seinem Herrn Kunde bringend von Doña Leonor's Flucht und gefährlicher Lage, inbetracht ihres plötzlich von Tollwuth befallenen Vaters. Don Juan ist nicht ungeneigt, das Prioritätsduell aufzuschieben; er will selbst die Flüchtige aufsuchen mit Don Felix, und ihm „beistehen, sie zu schützen,“ sobald er der zweiten Jornada die an den Komödientitel zu bestellende Apostrophe nachgerufen: „In wie viel Verwickelungen, arger Zufall, du mich stürzest!“

Die dritte Jornada ist angebrochen, Doña Leonor aber von den beiden Ausfechtern des immer nur aufgeschobenen Prioritäts-Duells, Don Felix und Don Juan, nicht gefunden. Für

---

1) En vano lo solicito.
Si ya no la abre primiero
El fuego de mis sospiros,
Que la fuerza de mis manos. . .

2) Thatst Du doch schon grössern Fall!
Denn der grösste Fall ist immer,
Sieht ein Ehrenmann sich fallen
Tief von seiner Würde Gipfel.
(Er springt aus dem Fenster.)
Que mayor caida has dado.

aufgehoben mag Don Diego das Duell halten, der die beiden Gegner dabei betrifft, wie sie sich die Hände reichen, und nun das Schwert zieht, um seinen Zweikampf mit Don Felix, wegen Hernando's Kopfnüsse und Löcher, aufzunehmen. Don Felix belehrt ihn eines Andern: „Nicht Friede, Waffenstillstand ist's aufs Höchste", und Don Diego möchte nur seine Duellanwartschaft noch vertrösten. Eilt spornstreichs nach Hause, in der Hoffnung, Leonor werde sich selbst wiedergefunden und bei ihm eingestellt haben. Nun hat Don Juan freien Spielraum, die Neugier seines Freundes Don Diego, betreffs der Doña Leonor, mit der verclausulirten Erzählung alles dessen, was inzwischen vorgefallen und was wir vorfallen sahen, zu befriedigen, und in ihm plötzlich die Verpflichtung des Zufalls, den 'Empeño de un Acaso', anzuregen; die Verpflichtung zu der edelsten Eifersuchtsrache, die jemals den Busen eines nebenherlaufenden, verschmähten und lästigen Nebenbuhlers entflammte. Diese edelste Eifersuchtsrache soll sich darin offenbaren, dass er selbst, Don Diego, die Verschwundene aufsuchen und retten will [1]), und enteilt auf den feurigen Flügeln seines für einen zweiten, mit Schande bestehenden Liebhaber allerdings ungewöhnlichen Rachedurstes aus Eifersuchtsedelmuth. Inzwischen hat aber der Verwickelungs- oder Verpflichtungszufall sein Wetterhähnchen so gedreht, dass Hernando seinem Gebieter Don Juan eiligst melden kommt: eine verschleierte Dame sammt Zofe habe sich ausser Athem in seines Herrn Zimmer geflüchtet und harre dort in seinem Bette, in das er, Hernando, die Halbohnmächtige getragen [2]), der Wiederkehr Don Juan's, fauchend unter dem Schleier wie eine Schleiereule im Garnsack. Und erzählt noch gar Vieles in Silvas, ganze Wälder voll. Was sich so ein Wald erzählt, wenn er mal ins

---

1) — iré á ver si pudiese
Averiguar donde está,
Y librarla; pues no tiene
Otra venganza mas noble
Un celoso, que el ponerse
En ocasion que su dama
Conozca qué amante pierde. (Vase.)

2) la llevé á la cama.

Erzählen kommt, wissen wir aus Erfahrung. Aus Hernando's Schilderung glaubt Don Juan in der Verschleierten nur Doña Leonor errathen zu müssen. Unverzüglich soll Hernando den Felix auf Don Juan's Zimmer bestellen. Don Felix? kratzt sich Hernando den Kopf, Don Felix den Kopfzerbrecher? über den er sich schon selbst den Kopf zerbrochen, wie dieser Felix dazu komme, ihm den Kopf zu zerbrechen? „Wenn schon vorhin, als mich ein Andrer sandte, Er mir den Kopf zerschlug, weil ich Dich nannte: Was schlägt er mir entzwei, wenn ich Dich nenne, Und Du mich sendest?“ Don Juan ohne Antwort fort nach Hause wie gejagt. Hernando lässt sich Zeit, um in einem Monolog sich des Weiteren den Kopf über Don Felix' Bestellung auf Don Juan's Zimmer, sowie über Elvira zu zerbrechen, die als verschleierte Dame mit Zofe im selbigen Zustand daherkommt, und in Hernando's Gedanken so viel liest, dank seinem offnen Kopfe, dass sie zu Don Juan mit gekrümmten Fängen als Schleiereule dahinsaust, und eben zur Zimmerthür hereinschwirrt, wo Leonor ins Allerweltsmauseloch, ins Cabinet, gehuscht war. Dass die Verschleierte jetzt von ihrem Bruder, Don Diego, betroffen wird; dass sie in's Cabinet flüchten will, dessen Thür die horchende Leonor ihr vor der Nase verschliesst[1]); dass Don Diego, der schon von einer hereingetretenen verschleierten Dame vernommen, die doch nur Leonor seyn könne, die verschleierte und vor Angst nicht ein noch aus wissende Elvira für Leonor hält, und, trotz Don Juan's Gegenversicherung, dabei verharrt, der verschleierten unerkannten Schwester mit zärtlichster Ansprache huldigend; dass Elvira, blitzschnell und von Diego unbemerkt, vor Don Juan den Schleier lüftend, sich ihm als seine Geliebte zu erkennen giebt — Das sammt allem was dran und drum hängt, ist so ziemlich, mit einigen kleinen Schattirungen, die Situation aller Zufallsverwickelungsspiele dieses Schlags im Rummel. Wozu auch das Incidenz gehört, dass

---

1) Leonor. Hier herein
Kommt Ihr nicht; denn diese Kammer
Ist vermiethet, und nicht will
Sich der Miethsmann sehen lassen.
(verschliesst die Thür.)

Don Felix, der Leonor in einer Sänfte abholen kommt, die Elvira für jene auf Don Juan's Anstiften fortführen soll, um sie aus Don Diego's Bereich zu bringen, der seinen letzten Halt, als Liebhaber wie als Komödienfigur, seine Eifersuchtsgrossmuth, sich unter den Füssen wegziehen fühlt. Semper idem et aliud, doch so, dass letztres dem idem aufs Haar gleicht. Dass Leonor als Göttin aus der Schleier-Maschine hervortreten muss mit der Knotenlösung ex abrupto:

(Zu Don Felix.)
Erst vernicht' ich diesen Trug,
Der Dich täuscht mit einer Andern,
Dann, Dir gn'ug zu thun, betheur' ich,
Dass Don Diego mir zur Last fällt,
Endlich geh' ich mit Dir fort, —

jedoch fürserste nur mit der halben Knotenlösung; die andere Hälfte bleibt in suspenso, bis Felix, im Gefecht mit Leonor's Vater, Don Alonso, wieder in Don Juan's Zimmer eingedrungen, wohin Leonor schon zurückgeflüchtet war, — den alten Eisenfresser mit der Erklärung entwaffnet: „Meine Braut ist Leonor"; und bis Leonor und Elvira aus ihren bezüglichen Cabinetsthüren hervorgetreten, jede als Braut aus der Kammer, da auch Don Juan Don Diego's Bruderrache mit seiner der Schwester gereichten Hand auslöscht; — dass gleichzeitig alle weitern Verwickelungen und, in Einem Aufräumen, auch Don Diego's Eifersuchtsedelsinn, die Doppelduelle mitgerechnet, abgewickelt werden, liegt auf der flachen Hand, die jede Komödie, Enredo- wie Empeños-Komödie zuletzt, behufs Eheschliessung und ihrer eigenen Schliessung, vorstreckt und darreicht. Nur ein ungelöster Bruch bleibt übrig: Hernando's Schädelbruch.[1])

Eine andere den Gattungsnamen als Eigennamen an der Stirne tragende Mantel- und Degen-Komödie ist:

El Escondido y la Tapada.[2])

(Der Verborgene und die Verkappte.)

In welcher Calderon'schen Enredo-Komödie käme kein Verborgener und keine Verkappte vor? In der Regel vereinigen sich

1) Pues quedo descalabrado.

2) Aus einer Anspielung im Stück auf die am 28. Oct. 1635 von Marschall Crequi aufgehobene Belagerung von Valenza glaubt Val.

beide auf Eins hinauslaufende Verwickelungsmotive in Einer Person. Hier ist der „Verborgene" Don Cesar, der den Bruder der Lisarda, die er liebt, im Duell getödtet [1]), und sich zunächst vor der Blutrache der Verwandten in einem Landhause vor Madrid, und dann in Celia's Haus zu Madrid, die ihn liebt, vor der Familienrache ihres Bruders, Don Felix, versteckt hält. Das Versteck bei Celia ist ein wahrer Dachsbau von schlupfwinkeliger Behausung; eine Veste Malepartus für verborgene Liebhaber, die ausserdem Don Felix' argwöhnische Fürsorge um seiner Schwester Ehre und seine eventuelle Bruderrache hatte verpallisadiren, vergittern, verriegeln und vermauern lassen. [2]) Es führt daselbst eine heimliche Treppe mit einem kleinen Verschlag vom zweiten Stock zum Erdgeschoss. Nach unten zu ist der Ausgang vermauert. Die geheime Thür, die von oben aus Celia's Putzgemach herabführt, ist mit Kalk bestrichen und verliert sich von aussen in die glatte Wand, wetteifernd mit der Titelthür der Komödie; auch sie eine Verborgene und Verkappte. [3]) Der Dädalus der spanischen Intriguen-Komödie hat in dieser sein kretisches und zugleich ägyptisches Labyrinth ge-

---

Schmidt die Abfassungszeit der Komödie in den Anfang des Jahres 1636 setzen zu dürfen. Im Druck erschien diese Komödie zuerst 1657 in: 'Parte nona de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España'. Vgl. Hartzenb. a. a. O. Edic. Consultadas. fol. 655.

1) Mosq. — Den Bruder
Einer von den beiden Liebsten,
Welchen Du zugleich den Hof machst.

2) Celia (zu Felix).
Und das blos, um hier im ganzen Haus
Tausend Vorkehrung zu treffen,
Um die Thüren, Fenster alle
Zu verschliessen, so dass selbst
Nicht die Luken unter'm Dache
Ohne Gitter sind.

3) Don Felix' Wohnung zeichnet die Theateranweisung wie folgt: „Das Theater ist, von vorn nach hinten, in zwei einfache Räume geschieden. Der kleinere ist Celia's Putzcabinet, der grössere ein Saal, beide sind durch eine Mittelthür verbunden. Im Hintergrunde des Saals befinden sich zwei andere Thüren; im Cabinet eine heimliche Thür, die man nicht wahrnimmt, und eine andere, die in die Küche führt."

zimmert, aber mit zwei Ariadnen, wovon die Eine, Lisarda, als Geliebte die Verborgene, die Andere, Celia, als Liebende und ewig Verschleierte, die Verkappte vorstellt; jede mit ihrem Knäul, der aber den Theseus, Don Cesar, anstatt ihn aus dem Irrgewinde zu leiten, umwindet und darin verstrickt, während ihn, infolge des Rollentausches, Minotaurus-Felix in dem Irrsal aufjagt, um ihm den Rest zu geben.

Von Lisarda's Bräutigam und Vetter, Don Juan, hat Don Cesar die Anwesenheit des Don Felix erfahren. Beide, Don Juan und Don Felix, verfolgen seine Fährte; Don Juan, in der Eigenschaft von Lisarda's zukünftigem Gatten, mithin als der zurzeit noch Verborgene oder latente Rächer seines von Don Cesar im Duell getödteten Schwagers in spe; Don Felix als eventueller aus Italien schleunigst zu dem Zweck heimgekehrter Ehrenrächer seiner Schwester, Celia, folglich als verkappter Bruder-Fehmrichter. Als solcher hat Don Felix beim Aufsuchen des Hauptverborgeuen, des Don Cesar, in Gemeinschaft mit Don Juan einen Gerichtsdiener erschlagen, weshalb auch er, Don Felix, sich verbergen und verkappen muss.[1] Damit die Schwester aber, während seiner Latitation, die Versteck-Veste seines Hauses nicht missbrauche, exmittirt sie der Bruder, und bringt sie in des Oheims Haus.[2] Diese Vorkehrung trifft D. Felix, während Don Cesar mit seinem Diener Mosquito in des Bruders Ehren-Bollwerk steckt, das zugleich Celia's Fuchsbau ist, dessen Grund- und Aufriss sie dem „Verborgenen" genau entworfen[3], woraus hervorgeht, dass selbst der Bruder in

1) D. Felix.
In Gefahr ist nun mein Leben,
Denn ein Todtschlag ist geschehn . . .
Ich muss fort.

2) Y así conmigo al instante
En casa de mi tío ven.

3) Celia. Dies geräum'ge Haus enthält
Zwei Quartiere, jenes unt're
Und dies ob're, wo ich selbst
Meine Wohnung hab'; in jenem
Wohnt anjetzt ein fremder Herr,
Der Geschäfte macht mit Rom . . .

der festen Burg seiner und der Schwester Ehre nicht jeden Schlupfwinkel kennt, und dass die geheime Thür für ihn die Verkappte und die geheime Treppe die Verborgene ist. So stellt das Haus gewissermassen das steinerne Abbild der Komödie vor, eine Verwickelungskomödie von Stein und Mörtel, ihr Petrefact;

Eine Treppe nun, verborgen
In des Hauses Innerm, setzt
In Verbindung beide Räume.
Doch gebraucht wird sie nicht mehr,
Weil zwei Miether jetzt hier wohnen.
Von den beiden Seiten her
Ist die Treppe nun durch einen
Bretternen Verschlag gesperrt,
Und den Zwischenraum besetzt' ich
Mit viel altem Hausgeräth . . .
Schliessen liess ich die geheime
Treppe, fest, von oben her,
Und die Thür der Bretterwand
Ward vermacht. Es war nicht schwer,
Denn auf Rohr und Fäden haftet
Immer ja der Kalk sehr fest;
Auf die Art blieb in der Wand
Nicht die kleinste Spur zu sehn.
Dazu kommt: das nächste Zimmer
Dient nur als Putzcabinet,
Ferner ward die ganze Wand
Mit Tapeten wohl verhängt,
Um die Thür noch mehr zu decken.
Hier im Zimmer kannst Du stets
Ruhig bleiben, wenn mein Bruder
Aus dem Hause sich entfernt;
Und ist er zu Haus, so bleibst Du
Auf der Treppe.
— — — — — — — —

D. Cesar. Doch ist's möglich —
Dass Dein Bruder nichts von jener
Treppe weiss?

Celia. Gewiss vielmehr;
Denn ich miethete die Wohnung
Erst nachdem er sich entfernt.
Und so kommt's, dass er nicht jede
Heimlichkeit des Hauses kennt.

das Schneckenhaus zur Schnecke, die künstlich gewundene Muschel zum Muschelthier, in deren leeres Gehäus jede andere Komödie sich stecken lässt, wie der Koch in die Schneckenduten die herausgenommenen und zubereiteten Weichthiere auf gut Glück wieder hineinschiebt.

Don Felix hat die Schwester mit Sack und Pack hinüberschaffen lassen; das Haus ist ausgeleert, wie von „Panduren ausgeplündert“ [1]), sagt der übersetzte Mosquito, als er um Mitternacht mit seinem Herrn, Don Cesar, aus dem Treppen-Verliess durch die heimliche Thür in das Cabinet und von da in den Saal tritt. Mit dem von Don Cesar und Mosquito bewerkstelligten Aufsuchen eines Entwischungslochs verbirgt und verkappt die Komödie den Actschluss ihrer ersten Jornada.

Die Morgendämmerung der zweiten Jornada wischt sich schon den Sandmann aus den Augen, und noch immer tappt Don Cesar mit Mosquito nach einer Entschlüpfungsmöglichkeit an den nackten Wänden umher. Pochen an die äussere Thür. Mosquito erblickt durch's Schlüsselloch mit Herschlägen an die Rippen, so stark, wie die an die äussere Thür — Gerichtsdiener. Husch, zurück in's Treppen-Versteck! Die Diener des Gesetzes suchen D. Felix und erfahren von dem Miether des untern Geschosses, einem alten Kaufmann Ottavio: der Gesuchte, wenn es Don Felix de Acaña ist, sey schon vor sechs Wochen ausgezogen. Nachdem sich die Justiz. entfernt hat, erscheint Don Diego, Lisarda's Vater, beim Kaufmann, um den von diesem aus Rom mitgebrachten Dispens zur Verheirathung Lisarda's mit ihrem Vetter, Don Juan, in Empfang, und den Eidam sofort zu sich in sein Haus zu nehmen. Da Don Diego's Wohnung zu eng, miethet er zurstelle den obern unbewohnten Stock in Don Felix' Hause für sich und seinen Schwiegersohn, Don Juan, vom Kaufmann Ottavio, der die Geschäfte des abwesenden Hausherrn

1) Gries' Deutsches Gemüth macht Calderon's 'Alemanes' zu „Panduren“:

Mosq. Por Dios, que á mi parecer
Alemanes han entrado
En esta casa.

zu versehen die Vollmacht hat.[1]) Don Diego eilt den Umzug besorgen zu lassen. Don Cesar schlüpft aus dem Verschlag hervor in grösster Aufregung wegen der im Versteck behorchten Kunde von Lisarda's Vermählung mit Don Juan, und versucht das Schloss der Saalthür gewaltsam mit dem Dolch aufzubrechen. „Geräusch von aussen" liegt aber schon auf der Lauer, um Herrn und Diener in den Treppen-Verschlag zurückzuscheuchen. Lisarda's Zofe, Beatriz, mit escudero Ortanez kommen, die eben gemiethete Wohnung für ihre Herrin in Stand setzen. Bald erscheint auch Lisarda, um Zimmer und Cabinet zu beziehen. Don Juan stellt sich gleichfalls ein mit kostbaren Brautgeschenken, worunter Chokolade und Zuckerwerk, von seinem Diener Castaño überbracht, der auch ein Kleid für Zöfchen Beatriz herbeiholt. Die Sachen bleiben auf einem Tisch vor der heimlichen Thür im Saale stehen, die Beatriz von aussen abschliesst. Mosquito öffnet hastig die Thür und wirft den Tisch mit den kostbaren Brautgeschenken und köstlichen Naschwaaren um, und sich auf den Kasten voll Chokolade und Zuckerwerk. Don Cesar, der das Liebesgespräch zwischen dem Brautpaar, Doña Lisarda und Don Juan, in seinem Treppenschneckenhaus mitangehört, droht seinen Ingrimm an dem Chokoladenvertilger Mosquito auszutoben, Alles mit dem Feuer seiner Brust verbrennend, oder nöthigenfalls überschwemmend mit den Thränen seiner Augen.[2]) Mosquito geht auf den Vorschlag ein, wenn nur sein Herr genug Feuer und genug Augenwasser hat, um die Chokolade zu kochen[3]) — Still! Man öffnet! — Mosquito rafft zusammen, was sich raffen lässt, Schachteln, Kästchen, Zucker-

---

1) — poder
Para sus negocios tengo.

2) D. Cesar. Harás me que todo junto
Lo arroje, lo rompa y queme
Con el fuego de mi pecho,
O que lo riende y anegue
Con el llanto de mis ojos.

3) Mosq. Si tanto fuego tuvieses
Y si tanta agua llorases,
Que hacer pudieramos este
Chocolate.

werk und, da es ihm gerade zur Hand ist, auch das Kleid für Beatriz und mit Sack und Pack ins Versteck zurück, „komme was da kommen mag!“ [1])

Was da kommt, ist Lisarda mit Zofe Beatriz; erstere, verwundert über den angerichteten Wirrwarr unter ihren Brautgeschenken; Zofe Beatriz ausser sich über ihren vermissten „ungetragnen Schlender“ [2]), den ihr Don Juan geschenkt, untröstlich, Hände ringend, heulend, über den „ungetragnen Schlender“, dem sie noch, während sie der Herrin, auf Geheiss des alten Don Diego, in's Cabinet leuchtet, nachächzt. Auf den verschwundnen Schlender folgt der stets dienstfertige Schlendrian: der Situations-Schleier, der in diesem Augenblick, als Celia, herein tritt, Schutz gegen ihren Verfolger vom alten Diego erflehend. Der weissbärtige Caballero, zum ritterlichen Schutz einer Verschleierten stets auf dem Posten, setzt seine steife Gestalt sogleich in Bewegung, um den Verfolger der Verhüllten abzuwehren mit Worten, oder mit dem Schwerte, „denn mein Herz ist ein Vulcan, der Innen Glut wie aussen Schnee ist“ [3]), wie Don Diego's und Calderon's Zeitgenosse, der sechzigjährige Marques de Eliche, dargethan, der keinen innigeren Wunsch hegte, als „eine Maitresse zu besitzen, die so schön wäre, wie seine Frau“; oder jedes andere Musterbild eines ritterlichen Greises von adelichen Sitten und hohem spanischen Ehrenheldenthum beseelt, der Herzog von Medina del Sio-Seco, unter Carlos II. Admiral von Castilien, der als Sechziger einen Harem von Favoritinnen in seinem Palaste, unter den Augen seiner Gemahlin, der Herzogin, unterhielt [4]), unverborgen und unverkappt. Mag die Komödie jedes

---

1) Venga ahora lo que viniere.

2) Mi vestido, ¡y sin ponerle!
— el que me dió!
Don Juan.

3) D. Diego. Y á no poder con razones,
Podré con la espada; que esto
Pecho volcan es que ostenta
Dentro fuego, y fuera nieve.

4) His Duchess had been accustomed to see fifteen or sixteen of these favorites occupy the finest appartments in his palace. John Dunlop, Memoirs of Spain etc. Vol. II. ch. VI.

andern Weltculturvolkes die Verderbniss der Zeiten mit ihrer aus dornigen Rosenzweigen geflochtenen Momusgeissel schamrothpeitschen, jeder Schlag ein schallendes Gelächter: die spanische, die Calderon'sche Komödie fühlte einen höhern Beruf: sie schnitt mit dem blutrostigen Ritterschwert der Ehrenrache die Dornen weg, oder umwickelte sie, die Spitzen verbergend und verkappend, dicht mit Lorbeerblättern, und flocht die dornentblössten, stachellosen oder stachelumlorbeerten und von Mohnblumen durchschlungenen Rosenzweige, als Ehrenkränze, der Zeitverderbniss um das duselige, temulente Haupt.

So wie Doña Celia den greisen Wackelbart hinausgeschickt hat, schleicht die verliebte Katze zum Treppen-Schlupfloch hin [1]), woraus gleichzeitig Don Cesar mit Mosquito hervorschlüpft, dieser in Beatriz' Kleide und verschleiert, um die Saalthür zugewinnen und in der Dunkelheit zu entwischen. Celia erschrickt vor ihrem Doppelgänger, vor Mosquito's Schleier, und diesem fällt, vor Angst über Celia's Schleier, unter dem seinigen das Herz in die Hose, ohne Rücksicht auf Beatrizen's ihm ans halbe Bein reichendes Kleid. [2]) Während dessen ist Don Diego von der Strasse zurückgekehrt, um sich des Nachtrags zu seiner Ritterpflicht gegen die Verschleierte zu entledigen. Mit der Galanterie eines grossen Damenschützers, Vulcan im Busen, Schnee auf dem Kopfe, reicht er dem Verschleierten die Hand, der sie begierig ergreift, als wäre er die Verkappte, und trollt mit dem „weissen Schutzengel" ab. [3]) Celia, froh, vom gespenstischen Doppelgänger befreit zu seyn, nähert sich dem Treppen-Verschlage, Don Cesar rufend. Dieser hält, schon dem Contrast zu Don Diego's Verwechslung, der den Mosquito als Celia fortführte, zulieb — hält nun Celia für Mosquito. Sie giebt sich zu erkennen und überreicht ihm den Hauptschlüssel, eingewickelt in allerlei Erzähltes von bekannten Sachen, Vorgängen, und Beweggründen. Auf Don Cesar's Herzensergüsse aus einem für zwei Damen,

---

1) Acercaréme al tabique
De la escalera.

2) Que a media piernu me viene.

3) Mosq. (Ap.) Si hay angeles entre canos,
El de mi guarda es aqueste.

eine Verborgene, Doña Lisarda, und eine Verkappte, Doña Celia, erglühten Innern stülpt das sich nähernde Licht sein Löschhorn. Don Cesar springt rasch in den Verschlag zurück, mit dem feurigen Wunsche: „Setze, Liebe, mich in Stand, Solche Dienste zu vergelten!“ Celia hat sich in den Hintergrund zurückgezogen. Don Diego, der mit Don Juan nur erscheint, um das Licht in seines werthen Gastes, Don Juan's, Zimmer stellen zu lassen, begiebt sich zur Ruhe. Dem guten Beispiele zu folgen, wird Don Juan durch Don Felix verhindert, den der Brudereifersuchts- und Verdachtsteufel daherführt; mit dem Anliegen an Don Juan: dem Don Cesar, der seiner Schwester nachstelle, auf der Kappe zu sitzen, und wenn ihm das gelungen, es ihm schleunigst zu melden. Um dies an Mann zu bringen, dazu braucht Don Felix Wälder; ein Schock Silvas, in die sich mit ihm zusammen auch Don Juan wirft, um das Wild, Don Cesar, gemeinschaftlich zu pürschen, das hier unter der Treppe kauert, auf den Moment passend, wo die Beiden das Zimmer räumen würden, damit er ihnen auf seiner Fährte augenblicklich nachstürze. Ja, wenn der Schlüssel nicht dafür bäte, mit dem Don Juan von aussen die Thür zuschliesst! Die Treppen-Maus huscht wieder in ihr Loch. Lisarda schwebt daher im Nachtkleid mit Zofe Beatriz ohne Kleid, beunruhigt durch Don Juan's spätnächtlichen Ausgang, stösst auf Celia, die aus dem Horchwinkel (paño) sich hervorgewagt, hält sie für Don Juan's Verborgene und Verkappte und ist auf dem eifersuchtswüthigen Sprung, ihr den Schleier vom Kopf zu reissen, wobei die Zofe ihrer Gebieterin starke Hand zu leisten sich anschickt, in der Verschleierten die Diebin ihres Kleids erblickend. Zum Glück für Celia hat Meister Zimmermann, Meister Calderon, für diesen Fall noch ein zweites Loch als zweite Saalthür angebracht, durch welche Celia, ohne aus ihrer Verkappten-Rolle von Lisarda's und der Zofe vereinten Fingernägeln gerissen zu werden, im Schleier davonrennt. Lisarda sammt Zofe mit dem Licht nach, auf Medeia's Eifersuchts-Drachenflügeln [1]), um der verkappten Nebenbuhlerin, wie die Kolchierin der korinthischen Rivalin that, den

1) Lisarda — toma, esta luz.
Donde hay celos, no hay temores.

Schleier über dem Kopf anzuzünden. Jetzt darf auch Don Cesar, der „Verborgene“ schlechthin, sein Treppenhäuschen wieder verlassen den 'capital' (Hauptschlüssel) in der Hand, womit er geradewegs auf das Schüsselloch zuschwenkt; geradewegs auf Don Juan treffend, der den Verborgenen und nun auch Verkappten, Mantelverhüllten, mit dem Degen festhält, die Capa y Espada-Komödie als gymnasiastische Fechtergruppe im Finstern stellend. Für die Beleuchtung der Gruppe sorgt Lisarda, die mit dem Licht in der Hand die vor ihr herflüchtende Celia verfolgt, rufend: „Sehen muss ich dein Gesicht!“ „So“ wirst Du's sehen, giebt Celia zurück, und bläst das Licht aus.[1]) Das Fechterpaar versucht dasselbe im Finstern mit ihren eigenen Lebenslichtern ins Werk zu richten. Lisarda ruft nach Lichtern. Don Juan stellt sich vor die erste Saalthür, um dem Verborgnen und Verkappten die Flucht zu versperren. Lisarda steht vor der zweiten Thür, der Verkappten und Verborgnen den Weg verrennend, Beide schreien „Licht!“ Don Cesar trifft auf Celia: „Wer da?“ Celia: „Cesar!“ — D. Cesar: „Celia, komm! Im Verschlag bist du geborgen.“ — Beide wusch! hinein in die Treppenklause.

So „gut geborgen im Verschlag“, dass Don Cesar, in Beginn der dritten Jornada, die verschleierte Celia ohnmächtig in seinen Armen herausträgt, und auf einen Stuhl setzt.[2]) Er sinnt eine Columme lang hin und her, was beginnen mit dieser, wie eine egyptische Mumie in ihrem Schleier erstarrt daliegenden Verkappten, weiss keinen andern Rath, als Zofe Beatriz herbeizurufen, nimmt seinen Dietrich (capital) zur Hand, schliesst die Saalthür auf und eilt, die Beatriz aufsuchen. Celia aus der Ohnmacht erwachend, hat gerade nur soviel Zeit, um ihre Columme Jammermonolog abzuspielen, und, von Lisarda's und Don Juan's Erscheinen aufgeschreckt, in den Verschlag zurück-

---

1) Lis. Tengo de verte la cara.
Cel. No harás aunque á eso te arroyes.
Lis. Como has de estorbarlo?
Cel. Así
(Mata Celia la luz etc.)

2) Tief in Ohnmacht oder todt,
Liegt sie eine Stund' und drüber.

zustürzen. Don Juan stichelt eifersüchtig auf den „verborgnen Freier"; Lisarda auf die Verkappte mit dem Schleier, und eifern sich Beide, vor Zofe Beatriz und Diener Castaño in die regelrechteste Eifersuchtsscene hinein. Auf Don Juan's Kehrreim: „Sah ich hier nicht einen Mann?" setzt Lisarda den ihrigen: „Traf ich nicht ein Weib hier an?" Don Diego unterbricht die Controverse mit dem Wunsche, das Brautpaar möchte noch heute Hochzeit halten. [1]) Das Paar ziert und sperrt sich eifersuchtsvoll und schmollend; der Alte verlässt sie brummend und grollend. Don Juan setzt seinen Bräutigamskopf auf mit der Hartnäckigkeit, als wär's schon sein Ehmannskopf in vollem Schmuck, [2]) und folgt dem Alten mit Castaño. Lisarda ergiesst sich in eine Fluth von Empörtheit ob solchem ehrenkränkenden Verdacht gegen sie, die im Bewusstseyn ihrer Ehre „Fels im aufgeregten Meere, Eich' in wilder Stürme Wuth, Ohne dass in Sturm und Fluth Jemals sie erschüttert wäre!" [3]) — und lässt von Beatriz sich den Schleier umlegen, um als Sinnbild bräutlichen Schmollens dazusitzen, den Rücken nach der Thür gekehrt; eigentlich aber, um von Don Cesar, der eben durch diese Thür eintritt, für die Verkappte schlechthin, für Doña Celia, gehalten zu werden, bis sie, rasch entschleiert, ihn eines Andern belehrt, über den Erschrocknen die ganze Fluth ihres Zorns ausgiessend und ihm als der „Fels im aufgeregten Meer und die Eich' im wilden Sturm" entgegentretend: „Lis.: Hier in meinem Haus? — D. Ces.: Welch Zagen! — Lis.: Hier im Zimmer? — D. Ces.: Welche Plagen! — Lis.: Antwort! — D. Ces.: Jedes Wort bleibt stecken! Denn die Lippen ... — Lis.: Welch' Erkecken! — D. Ces.: Schier erstarrt ... — Lis.: Welch Unglücksdrohn! — D. Ces.: Muss verstummen. — Lis.: Welch ein Hohn! — D. Ces.: Und dein Anblick ... — Lis.: Welch Erfrechen! —

---

1) Hoy desposaros podais.

2) Und bevor ich nicht entdeckt,
Welcher Mann sich hier versteckt,
Werd' ich nimmer mich vermählen.

3) Cuando mi honor, siempre atento
A su vanidad, ha sido
Risco del mar combatido,
Roble del viento azotado — — —

D. Ces.: Raubt der Sprache selbst das Sprechen, Raubt dem Tone selbst den Ton". [1]) Don Cesar steht da so pudelnass von der Kopfwäsche, wie nur Lisarda selbst auf seinen Armen getrieft haben mag, als er sie aus dem Teiche gezogen, in den sie ihre scheugewordnen Pferde sammt Kutsche geschleudert, da Cesar noch in jenem Landhaus vor Madrid sich, wegen der Tödtung ihres Bruders, verborgen hielt [2]); und als Lisarda so ohnmächtig in seinen Armen lag, wie vorhin seine Aushülfsgeliebte, Celia, beim Hinauftragen aus dem Treppenverschlag. All und überall der Contrast-Schematismus, der die Figuren dieser Komödie insgesammt zu kostbar-künstlichen, von dem feinsten verborgenen und verkappten Räderwerk bewegten Spielpuppen aus der Kunstschatzkammer macht. In Rücksicht auf jene Rettung aus dem Wasser, um derentwillen Lisarda damals seinen Aufenthalt verschwiegen, will sie den Mörder ihres Bruders auch jetzt ungefährdet ziehen lassen [3]), da er eben im besten Zuge, die geheime Liebeswunde aufzureissen und sein Herz zu ihren Füssen auszubluten, aber auch dies so zweideutig und doppelsin-

1) Lis. ¿En mi casa?
D. Ces. Que temor!
Lis. Tu en mi cuarto?
D. Ces. ¡Que rigor!
Lis. Responde.
D. Ces. No acierto á hablar,
Porque helado — — —
Lis. ¡Que pesar!
D. Ces. El labio . . .
Lis. !Que sin razon!
D. Ces. Enmudece . . .
Lis. ¡Que traicion!
D. Ces. Y al verte . . .
Lis. ¡Que atrevimiento!
D. Ces. Le falta aliento al aliento,
Y razon á la razon.

2) I. esc. IV. V.

3) Lis. Du erhieltst mich; für Ein
Leben sollst Du zwei bekommen. —
Flieh! und ende meine Qual . . .
Pues déte dos vidas yo
Por mas que tu me diste,
Vete ya de aquí. —

nig verschleiert, dass seine Herzensergüsse beiden Geliebten gelten können, und jede von ihnen in seinen verschleierten Gefühlen sich täuschen konnte, wie er eben die verschleierte Lisarda mit der verschleierten Celia verwechselt hatte.

Dass nun der von Lisarda zur Flucht gedrängte Don Cesar nicht so freierdings aus dem Zimmer kommen, sondern von dem plötzlich erscheinenden Don Juan sich in ein Rückzugsversteck wird jagen lassen, muss Jeder erwarten, der die Calderon'schen Incidenzen-Tabellen und Verwickelungs-Schema's sich gemerkt hat. Don Juan tritt dann ein, mit ihm Knappe Ortoñez und Diener Castaño, die den Mosquito geknebelt hereinführen. Dieser aber lässt sich kein Geständniss über seinen Herrn, Don Cesar, ablocken, nicht sowohl wegen seines standhaften Muthes, im Gegentheil, aus Angst, weil er seinen Herrn im Treppenverschlag vermuthet, dessen ihm wohlbekannte Prügel er mehr fürchtet, als die unbekannten, die ihm etwa drohen möchten. Seine Angst kommt Lisarda's auf halbem Wege entgegen, und Beider Aengste liegen sich gerührt in den Armen bei Mosquito's Bescheid über seines Herrn Verbleib: „In Portugal liess ich ihn zurück, zufrieden Und vergnügt, sich sehr ergötzend, An dem Tanz der Portugiesen." Don Juan macht sich nun auf den Weg, nicht nach Portugal, sondern zu Don Felix, gegen den er sich solidarisch verpflichtet, mit ihm gemeinschaftlich Don Cesar aufzusuchen und nicht zu finden. Mosquito bleibt allein im Zimmer; die Thür von aussen verschlossen. Er eilt nun seinen jeweilig in Lisarda's Cabinet verborgnen Herrn aus dem Treppenverschlag ans Tageslicht zu klopfen. Wer aber auf das Klopfen erscheint, ist nicht der Verborgene, ist nicht Don Cesar, sondern die Verkappte Doña Celia, die Mosquito so entschieden für seinen Herrn hält, dass er fragt: „Bester Herr, was ist denn dieses? Hast du auch ein Kleid gestohlen, Um verkleidet zu entwischen, So wie ich?" Mosquito erklärt sich damit einverstanden, wundert sich aber bei Celia's Ausruf: „Wehe mir!" dass sein Herr auch die Stimme gestohlen, wie Kleid und Schleier. „Denn als Bass verliess ich dich, Als Discant find' ich dich wieder". [1] In

1) Porque yo te dejé bajo,
Y tiple, Señor, te encuentro.

voller Wuth noch über Don Cesar, der sie verlassen, um Lisarden Liebeserklärungen vorzutragen, die sie im Treppenschlupfwinkel behorchte, droht die sich entschleiernde Celia, den Diener zu erwürgen [1]), schont jedoch sein Leben aus höheren Rücksichten, um ihm nämlich zu erzählen, was sich mit ihr inzwischen zugetragen, unbekümmert um uns, die wir das Alles schon überstanden; pocht dann, um jeden Preis einen Ausgang suchend, an Lisarda's Zimmer, woraus Beatriz' Stimme schallt, dem Mosquito zurufend, er möchte nur seinen Herrn erwarten, der sich eben mit Lisarda unterhalte. Jedes Wort ein Dolchstich für Celia, und ihres Bruders, Don Felix, Stimme von aussen der Todesstoss. Wie der Frosch in den Sumpf — wupp! Mosquito in den Verschlag hinunter, den er vor der nacheilenden, stolpernden und hinfallenden Celia verschliesst. Don Juan, der mit Don Felix eingetreten, wundert sich, statt des Mosquito, eine verschleierte Dame zu finden, und dringt darauf, indessen Don Felix an der Thür Schildwacht steht, die Dame müsse sich entschleiern. In ihrer Bedrängniss lüftet sie den Schleier und fleht um seinen Ritterschutz. Kämpfend eine Weile zwischen Ritterpflicht und Besorgniss wegen Lisarda's, und von Don Diego's Pochen an die Saalthür erschreckt, lässt Don Juan die Verschleierte schnell in das Cabinet huschen. Don Diego sucht den Mosquito, und will alle Winkel nach dem Kerl durchstöbern lassen. Nun tritt Lisarda mit Beatriz ein, geängstigt durch ihres Vaters Vorhaben, den „Mann", den er sucht, im Cabinet zu erwischen. Don Juan und Don Felix wollen es verhindern; der Alte dringt am schnellsten ins Cabinet, woraus Celia, wieder als Verborgene und Verkappte zumal, hervortritt, durch Seelenpeinigungen und Abängstigungen das ganze Stück entlang geschleift, die nur ein spanischer Verwickelungsdichter über's Herz bringen, und in ein Lustspiel über ein von Liebesqualen schon genugsam heimgesuchtes Frauenwesen verhängen kann. „Dies, o Himmel!" — ächzt die Gefolterte in einem Aparte — „Ist der Gipfel meiner Martern!" Gegenseits wird dem Don Juan von Braut und Schwiegerpapa wegen der verschleierten

1) Calla, si no quieres, necio,
Que te dé muerte mi rabia.

Dame auf seinem Zimmer mit Daumschrauben und dem spanischen Stiefel zugesetzt. Schon reckt Lisarda wieder die Nägel nach dem Schleier der Verkappten, um sie zu entkappen, als des Verborgenen, Don Cesar's, Stimme aus Lisarda's Zimmer ertönt, der, im Kampf mit den ihn zurückhaltenden Damen, durchzubrechen sucht, und in dieser Situation, in den Mantel verhüllt, nun Er als Verkappter und Verborgener in Einer Person, auf die Bühne stürzt, mit der Erklärung, zum Schrecken und Staunen Aller, zu sterben eher, als dass er und die Verschleierte ihre Rolle als Verborgene und Verkappte aufgeben. [1]) Und „wenn dies Alles nicht genügt, um sie zu sichern, Führ ich Beide mit von dannen". [2]) Lisarda und Celia, die eigentliche und die Ersatz-Geliebte zusammen. Der Teufelsracker ist's capabel! Nur nachdem Don Diego ihm auf Ritterwort Schutz verheissen, wenn er den Mantelzipfel vom Gesicht entfernt, und vorläufig wenigstens den Verkappten preisgiebt, nur dann erst enthüllt Don Cesar sein Gesicht: „Ich bin Cesar — was erblasst Ihr?" [3]) mit kühnem Freimuth erklärend. Celia sey die ihm verlobte Schleierdame, und der Schuss, der draussen eben falle, das Zeichen, dass er in den Freunden, die er zu seinem Schutz entboten, guten Rückhalt habe. Don Diego's Ritterwort, und der Succurs signalisirende Pistolenknall von aussen lösen den Knoten zu Aller Zufriedenheit, worauf des behutsam aus dem Treppenschlupfloch emporgetauchten Mosquito Schlusswort an die Mosquiteros das Siegel drückt: dass die Komödie „der

---

1) — sie und ich
Müssen dieses Haus verlassen,
Unerkannt; wenn nicht mein Tod
Einhalt thut dem kühnen Plane.

2) -- y si esto no basta
Para que segura quede,
Habré de llevarme á entrambas.

3) D. Cesar. Don Cesar soy: ¿qué os espanta?
D. Diego. Tú diste muerte á mi hijo.
D. Felix. Tú me robaste á mi hermana.
D. Juan. Tú en casa estás de mi prima.
D. Cesar. Sí pero á ninguno agravia
Mi valor . . .

Verborgne und die Verkappte' „auf Begehr geschrieben". [1]) Bestellte Treppenarbeit also, würde der alte Schäfer im „Wintermärchen" sagen.

Wir hätten nun Charakter, Eigenart und Schema der Calderon'schen Enredo-Comedia durchaus studirt mit heissem Bemühn, und sattsam inne, so übervoll inne, dass wir uns getrost der zweiten Klasse seiner Schauspiele, den sogenannten heroischen Komödien, nach Val. Schmidt: den Palastkomödien (Com. palaciegas), wie sie Hartzenbach tauft, wieder zuwenden könnten. Welchen Zuwachs an dramaturgischem Reingewinn und Reinertrag möchte uns auch, beispielshalber, eine Analyse von Calderon's Verwickelungskomödie „Primero soy yo" („Zuerst komme ich") [2]) verheissen, worin das Motiv vom Galan, der eine Dame aus dem Wasser zieht, mit der Modification auftritt, dass hier Don Gutierre, das Haupt einer mit dem Hause der Ansa verzwisteten Familie, die Doña Hipolita, Schwester der ihm verfeindeten Brüder Alvaro und Vicente Ansa, aus dem Schutte einer plötzlich zusammengestürzten Galerie ihres, von Gutierre und seinem Genossen, einem Räuberhauptmann Fadrique, bedrohten Landhauses bei Valencia hervorzieht, den Dank der Geretteten verschmähend und seinen Namen verschweigend? Welchen wesentlich neuen Verwickelungszug das Gegenbild hierzu bieten: Laura's, der Geliebten des Gutierre, Dienstantritt bei Hipolita, zur heimlichen Freude des Alvaro Ansa, der Laura liebt und sie dem Gutierre auf einer Spazierfahrt hatte entreissen wollen? Laura's Ohnmacht und Hinsturz zu Hipolita's Füssen, infolge ihrer Aufregung beim Erzählen des gewaltsamen Ueberfalls (I. XIV), ist jedoch nur eine melodramatische Färbung ähnlicher Situationen in so mancher erläuterten Komödie, wo wir Edelfräuleins, von Liebesschicksalen verfolgt, Schutz und Dienst bei ihren Nebenbuhlerinnen suchen sahen. Den Titel souf-

---

1) — con que acaba
Por empeño escrita, El
Escondido y la Topada.

2) Ed. Hartz. T. IV. f. 1—22. Hartz. stellt sie mit 25 anderen Komödien Calderon's unter die Jahreszahl 1651, als Dramen, die nicht nach 1651 geschrieben seyn können.

flirte der Komödie die sprichwörtliche, in Calderon's Casa con dos puertas z. B. von Marcela und Laura gebrauchte Redensart [1]; hier von Hipolita gegen Laura in Anspruch genommen, mit Bezug auf Gutierre, den Hipolita auf ihr Zimmer bestellte.[2] Das wirre Versteck- und Blindekuhspiel in Hipolita's finsterem Zimmer, ausgeführt von Gutierre, Fadrique, Hipolita und Laura, hat von allen ähnlichen nur den grössern Wirrwar und die melodramatische Färbung zu eigen, und dass hier die Verstecke hart an die Mördergruben streifen. Es fehlt auch nicht die Anbringung des gangbaren, in der vorbesprochenen Komödie: 'El Escondido' benutzten Motivs, wo dem Schreibenden ein Brief in die Hände fällt, weil ihn der Ueberreicher vom Rücken sieht und ihn mit dem Adressaten verwechselt. Hier passirt dies der Dienerin Juana, die ein von ihrer Herrin Hipolita an Gutierre gerichtetes Briefchen dem in dessen Zimmer schreibenden Alvaro zustellt, und dadurch die Katastrophe herbeiführt, die nicht melodramatisch, sondern im ausgefahrensten Komödiengleise verläuft, indem Hipolita sich auf die hochedle Entsagungsseite wirft und den Gutierre der Laura überlässt. „Das Werk scheint uns zu den vollendetsten des grossen Meisters zu gehören". „Uns", nämlich dem seligen, und auch in Calderon seligen Val. Schmidt.[3] Uns scheint es — mit aller Achtung vor dem kritischen Urtheil eines solchen Calderon-Gelehrten und dramaturgischen Tüpflers gesagt, der in Calderon's Köpfe seine Schweissporen mit Donner'schem Pinsel hineinmalt, oder gar bloss seine Schweissporen zu Calderon'schen Köpfen punktirt — scheint dies Werk ein Verwickelungsstück wie andere mehr, nur ins Räuberromanhaft-Melodramatische verdüstert und verqualmt.

Die Komödie: 'No hay burlas con el Amor'[4] „Mit der Liebe ist nicht zu spassen", durch den empfindsamen,

---

1) s. ob. S. 59.

2) Hip. Laura, Primero soy yo.
Salvese la que pudiere. II. Esc. XVII.

3) a. a. O. S. 95.

4) 1637. Hartz. II. f. 309—328.

schwärmerischen Liebesschäfer, den Gracioso Moscatel, und Doña Beatriz, eine gelehrte Pedantin, das muthmaassliche Vorbild zu Molière's „Femmes savantes“ [1]), eines der launigsten Intriguenstücke des Calderon, verdiente wohl eine nähere Erörterung, wenn nicht Zeit und Raum, die zwei mageren Kühe, mit so viel andern fetten Kühen auch diese verschlängen. Nicht dass etwa die in Rede stehende Komödie das allgemeinsame Schema verleugnete: sie kehrt vielmehr nur mittelst einer Rollentausch-Volte die Charakterstimmung bei Diener und Herrn um, indem sie genau den Moscatel, aus der üblichen, von den Dienern gegen ihre Herren gerichteten Parodirung der übergalanten Liebesschwärmerei in ein ähnliches, aber ernstgemeintes Pathos umparodirt, welchem gegenüber Moscatel's Gebieter, Don Alonso de Luna, als der parodistische Verspotter seines Dieners gebahrt, worauf Moscatel selbst mit Fingern deutet. [2]) Man denke sich Sancho Pansa in Don Quijote's Dulcinea-Phantastik übergeschnappt, und den Junker von La Mancha von den gemeinen Instincten seines Knappen beherrscht, oder gar auf die von Sancho Pansa's Reitthier, bezüglich der Liebesgesinnungen, erpicht. Don Alonso ist ein solcher Ritter von der lustigen Gestalt, der die Veñerem facilem parabilemque cultivirt, die freie Liebe, für die Sancho's Grauer schwärmt. Auch darauf deutet Moscatel mit Fingern. [3]) Noch mehr als die Liebesstimmung

---

1) Die Grundlinien dazu hatte schon Lope de Vega in seiner Comedia 'Los Melindres de Belisa' (s. Gesch. d. Dram. Bd. X. S. 258 ff.) vorgezeichnet. Auch erwähnt Calderon in vorliegender Komödie des Lope und der 'Melindres de Belisa' in Ehren:

'Los Melindres de Belisa,
Que fingió con tanto acierto
Lope de Vega.

2) Que se ha trocado la suerte,
Al paso, pues siempre dio
El teatro, enamorado
Al amo, y libre al criado

3) Como tú nunca has salido
Qué es estar enamorado;
Como siempre has estimado
La libertad que has tenido

des Dieners ärgert den Ritter Alonso die Unverschämtheit, dass der Schuft von Plebejer [1]) die Liebesschwärmerei als noble Passion betreibt.[2]) Er fällt über den Kerl her, im Begriff, ihm die Liebesseligkeit aus den Knochen zu bläuen und ihn aus dem Dienste zu jagen. Dabei betrifft den Alonso sein Freund Don Juan, der nun die Komödie in ihr schematisches Geleise wieder zurücklenkt. Don Juan ersucht den Freund, dass Moscatel ihm ein Briefchen an Doña Leonor, Tochter seines Feindes und Gastherrn, Don Pedro, heimlich bestelle. Leonor's gelehrte, von Ovid nur dessen Remedia amoris lesende und sich immer in einem Handspiegel besehende Schwester, Beatriz, muss das Briefchen an die 'hermana libidinosa' durchaus lesen, will es der Schwester entreissen, auf sie einfahrend mit einem gelehrt idiomatischen, alle neun Musen, wenn nicht zu versteinern, jedenfalls in die Flucht zu jagen geeigneten gongorischen Kauderwelsch.[3]) Das Briefchen stiebt in Stücke, ob infolge des schwesterlichen Zweikampfs, oder vor Entsetzen über Beatrizens Culto-Styl, bleibt ungewiss, so ungewiss, wie der hinzugetretene Vater, Don Pedro, der die Stücke am Boden aufliest, darüber bleibt, an welche der beiden Schwestern das adressenlose Liebesbriefchen gerichtet ist, da Eine die Andere als Empfängerin desselben beschuldigt.

Tanto, que á los dulces nombres
De amor, fné con tus placeres
Buarlarte de las mujeres.

1) — el bergante de un criado.

2) Mas ¿por qué ha de encarecer
El amor la gente rain?

3) Da. Beatr. Con vulgar disculpa
Me has obstinado dos veces.
Ese manchado papel
En quien cifró lineas breves
Cálamo ansarino dando
Cornerino vaso de bil*)
El etiope licor**)
Ver tengo.

---

*) Tintenhorn. — **) Tinte.

Leonor verabredet mit Don Juan, zur Züchtigung der hochmüthig zimperlichen Pedantin, einer femme savante und précieuse ridicule in Einer monströsen Person, — sie mit einem fingirten Liebhaber zu mystificiren.[1]) Don Juan sucht seinen Freund Don Alonso mit Ach und Krach für diese Rolle zu gewinnen. Beatriz, vom Verdacht des Vaters zerknirscht, schlägt mit ihrem Lustspielcharakter so verwunderlich um, dass sie Ines dazu bestellt, durch heimliches Anstossen ihr den Vorsatz, sich einer gewöhnlichen Sprechweise zu befleissen, in Erinnerung zu bringen, so oft sie in hyperbolische Redensarten zu fallen Gefahr liefe, in die sie bei der Aufforderung an Ines zu der Erinnerung durch Aermelzupfen, erst recht und tief versinkt.[2]) O Wunder das schon die Liebesmaske des verstellten Anbeters, Don Alonso's, bewirkt! Gott Amors heimliches Zupfen am Aermel zupft der Doña Beatriz so erfolgreich die verstiegene, ungeheuerliche Phraseologie von der Zunge, und den Stelzengang mit dem gradus ad Parnassum von den Versfüssen, dass Ines Anstossungsgeschäft wenn nicht überflüssig wird, doch in verlangsamtem Takte erfolgt. Nebenbei zupft Schalk Amor auch an Don Alonso's Liebesmaske, die mit Beatrizen's Phraseologie zu fallen im Begriff stände, führte das Komödienschema nicht den alten Don Pedro daher, Doña Beatriz die Bitte an Don Alonso abschreckend, sich mit dem Diener in den nicht mehr ungewöhnlichen Versteck-Schrank zu flüchten. Das ihm so auf den Plotz über den Kopf kommende Schema bringt Calderon selbst der-

---

1) II. Esc. VI. Die Eingangsscene der zweiten Jornada belustigt durch Moscatel's Eifersucht auf seinen Herrn, Don Alonso, der ein Auge auf Leonor's Zofe, Ines, wirft, Moscatel's Flamme, von ihrer Gebieterin mit einem Einladungsbriefchen an D. Juan abgeschickt.

2) Da. Beatr. Mas desde aqui permeto
Que calce mi conceto,
A pesar de saturno,
Vil zueco, en vez de tragico coturno.
Ines (ap.) Eumendándose va.
Da. Beatr. Y si tu me oyeres
Frase negada á bárbaras mujeres,
Por ver si en este topa,
Tirame de la manga de la ropa.

gestalt aus der Fassung, dass er seinen Don Alonso die Beatriz fragen lässt: „Ist das denn eine Komödie von Don Pedro Calderon, wo es immer und unvermeidlich einen versteckten Liebhaber oder ein verschleiertes Frauenzimmer geben muss?“ [1] Ein Silberblick, ein lichter Augenblick, ein lucidum intervallum, die aber zusammen das Schema so begierig verschluckt, wie der Färge in Goethe's „Märchen“ die Funken, die der Fahrgast als glänzende Ducaten vom Leibe schüttelt. Die treffliche Selbstparodie giebt gleichwohl dem Versteckschranke gewonnen Spiel, da ihm das Schema mit des Dichters humoristisch feurigen Selbstgeisselungsruthen den Lustspielhelden, Don Alonso, als seinem unausweichlichen Komödiengeschick, entgegenjagt. Beim Schema der spanischen Komödie käme selbst Gott Amor mit seinem Zupfen am Schreibärmel um seine Liebesmühe. Diese Calderon'sche Selbstparodie erinnert uns an jenen Kautz, der in den heftigsten Anfällen von Delirium tremens die schlagendsten Witze über seinen Zustand riss, und in derselbigen Nacht auch durchs Fenster auf die Strasse sprang, gerade wie Don Alonso mit Moscatel aus dem Schrank über den Balcon entspringt, sich bei dem Salto mortale, just so wie der gedachte Delirium-Zitterer, ein Bein bricht, und noch ausserdem, von Nachtstrolchen unten auf der Strasse angefallen, einen Hieb am Kopf davonträgt, wie Ines, mit Beginn der dritten Jornada, ihrer schmerzlich davon ergriffenen, verliebten Gebieterin, Doña Beatriz, mittheilt. [2] Die Kopfwunde bringt das Geschick der beiden Deliranten wieder ins Gleiche; des im Liebes-Delirium aus dem Versteck-Schranke über den Balcon, und jenes von der Douche weg aus dem Badeschrank durchs Fenster entsprungenen Brandwein-Zitterers. Don Alonso wird, gleich diesem, in sein Bett getragen, mit gebrochnem Bein und einem Hieb im Kopf, wie dieser; nur dass Don

1) Da. Beatr. — antes que aquí entren
Fuerza el esconderos es.
D. Alonso. ¿Es comedia de Don Pedro
Calderon, donde ha de haber
Por fuerza amante escondido
O rebozada mujer?

2) Pierna y cabeza llevó
Quebradas.

Alonso von Doña Beatriz durch Ines eine Schärpe [1]), als Liebeszeichen ihrer Theilnahme, erhält; und jener von dem Aufseher der Delirium-Abtheilung im Krankensaal eine Zwangsjacke bekam. Die Aehnlichkeit der Zufalls-Wirkung des Fuselwahnsinns und des spanischen Komödienschema's sammt seinem Liebes-, Eifersuchts- und Ehrenduselwahnsinn liesse sich noch weiter verfolgen, geböte uns die auferlegte Selbstbeschränkung nicht, den unwandelbaren Verlauf der dritten Jornada unsrer Komödie „Mit der Liebe ist nicht zu scherzen", in Kürze anzudeuten. Don Juan's grollende Eifersucht, wegen jener um Don Pedro's Haus schwärmenden Nachtstrolche, die er sämmtlich für seine Nebenbuhler bei Doña Leonor hält, entschlossen diese nie wiederzusehen [2]), — den Wirkungen des Schema-Deliriums noch in Rechnung stellend, haben wir Moscatel's Revanche-Verspottung, womit er nun seinen an Haupt und Gliedern Liebe- und Schemakranken Herrn durch die Hechel zieht [3]), als eine Verhöhnung des Komödientitels selber zu vermerken, der sich das Spassen mit der Liebe, folglich auch das Necken und Hänseln ihrer Opfer, doch ernstlichst verbittet. Haben wir ferner zu den Abschlussacten unsrer Komödie, die vor dem Spassen mit der Liebe warnt, den Hohn und Spott zu nehmen, den Beatriz, das Aschenbrödel dieser Komödie, von deren sämmtlichen Personen erfährt. Bemerktermassen hat jede Calderon'sche Komödie ihr Aschenbrödel oder ihren Prügeljungen als stehende Figur. In der Regel sind es aber die misshandelten Stiefkinder der Komödie selbst, ihrer Verwickelungen nämlich, durch welche gehetzt, die Aermsten, wie Münchhausens aus dem Fell gepeitschter Fuchs, die abgestreifte Haut sitzen lassen, in jeder Verwickelungssituation ein Stückchen Haut, und balglos in die Katastrophe hinein gejagt werden. Doña Beatriz aber ist die unglückliche Lustspiel-Märtyrerin, die von dem Dichter und den Spielpersonen, von

1) Que le llevaras una banda.

2) Yo no he de verla ni hablarla
En mi vida.

3) Morç. A Dios doy gracias
De que ya no reñirás
Mi amor, pues que ya en la danza
Entras tambien.

Schema und Personal zugleich erbarmungslos aus ihrer Rolle gezwickt und gezwackt, genörgelt und gekneipt, gequetscht und gegeisselt, gehohnneckt und gespottet wird. Nicht genug, dass sie Dichter und Schema in die sterotype Klemme des Horchens zwängen; Beatriz muss auch noch lauschen und horchen, wie ihre Schwester Leonor mit Zofe Ines sich auf Kosten der Misshandelten, eben nur vom Vater Geschmähten und Gescholtenen, über Alonso's äffende Bewerbung lustig macht, so dass sie, in ihren heiligsten und erregbarsten Frauengefühlen gekränkt, beschimpft und erniedrigt, wie mit einem Folterschrei hervorstürzt, jammernd über ihre Schmach. [1]) Das übersteigt weitaus die Zulässigkeit einer lustspielgemässen Strafe, einer verlachenswerthen Beschämung. 'Ne sentica dignum horribili sectere flagello.' Ja, das heisst statt mit Momus' Klatsche, deren Riemen aus lustigen, vor Lachen geplatzten Häuten geschnitten sind — heisst mit Skorpionen, mit Furiengeisseln ein armes Mädchenherz zerfleischen; heisst, nicht mit dem Stiel des Steckenpferdes einer Lustspiel-Thorheit dem Reiter oder der Reiterin des Steckenpferdchens einige Merks versetzen — heisst von vier Pferden sie zerreissen lassen, sey's auch von vier Musenpferden. Schauriger Komödientitel! „Man soll mit der Liebe nicht spassen" — und mit der einzigen reinen Herzensliebe in der Komödie, mit Beatrizen's Liebe für Don Alonso wird die schnödeste Affenschande getrieben; diese Liebe überschüttet die Komödie und ihr Titel, sich selbst ins Gesicht schlagend, mit burlas, mit Spott, Schimpf und Hohn. Um welches Vergehen? welche Marotte? welche spottwürdige Lustspiel-Schrulle? Du lieber Himmel! Weil das närrische Kind mit gongorischem Nonsense den Amor, wie ein Kind das andere mit einer fratzenhaften Maske, einem Mummel, erschreckte! Mit gongorischem Rothwälsch, das dem culto-stulto-

1) Beatr. Aquí está Beatriz,
Escuchando los ultrajes
De una vil hermana, de un
Falso amigo, de un infame
Criado, una criada aleve,
Y de un cauteloso amante . . .
. . . . . .
¿Quererme á mi por burlarme?

Styl noch lange nicht gleichkommt, womit Calderon in so vielen Komödien und an so vielen Stellen dieser Komödien denselbigen Amor, die drei Grazien und die neun Musen dazu, aus allen ihren Sinnen schreckt. In so vielen Komödien? An so vielen Stellen seiner Komödien? Ei doch! Ein flötender Marktkukuk von lackirtem Lindenholz mit weichem Schaafsleder aufgespannt scheint Beatrizen's, den Amor anpfeifender Gongora-Windbalg im Vergleich zur aufgeblähten, luftgeschwellten, mit Gongora's selbeigenem Fell wie jene Hussitentrommel mit Ziska's Haut, überspannten Kesselpauke, worauf Calderon seinen Don Alonso eine Verherrlichungsglosse in Decimen zum Komödientitel, dem Kehrreim der Gongora-Glosse, als Zapfenstreich mit Fackelbegleitung schlagen und wirbeln lässt, dass von dem betäubenden Schalle die Trommelfelle sämmtlicher Mosqueteros-Ohren platzen und bei der Gelegenheit, infolge des Luftdrucks, zwölf Mosqueteros mindestens zerquetscht werden mussten.

Gefährlich ist's, das Meer zu necken, „den Garten von Schaum", „den Wald von Schnee", doch der schrecklichste der Schrecken ist mit Liebe spassen. Meer, Feuer, Schwert, wilde Bestien verstehen eher Spass, lassen eher burlas mit sich treiben, und sich auf der Nase trommeln und Zapfenstreich drauf schlagen, als Amor. [1]) Ohne endgültiges Versteck- und Fechterspiel Don Alonso's mit Vater Don Pedro darf, nach der Schema-Etikette, die noch weniger mit sich spassen lässt, als Meer, Feuer, Schwert, wilde Bestien, und als Amor selbst — darf selbstverständlich

---

1) Tal vez por burla se atrene
Uno al mar, sin que presuma
(Viendole jardin de espuma
Viendole silva de nieve)
Que hay peligro en el; y en breve
Selva y jardin con horror
Le nuegan; y así es amor
Luego en placer y pezar,
Si no hay burlas con el mar
Non hay burlas con el . . .
. . . . . .
Por burla al mar me entregué,
Por burla al rayo me encendí,
Con blanca espada esgrimí

auch diese Komödie, der das Spassen ausser Spass ist, nicht zu Rande kommen. Erst nachdem das Schema sein ungeschmälertes Recht ausgefochten, mit dem Duelldegen in der einen und mit dem 'paño' als Tartsche in der andern Faust; erst nachdem die beiden Nachtstrolche, Don Diego und Don Luis, die zwei auf den Pfiff schlagfertigen Louis der spanischen Komödie, deren Geschäft in dieser sich dabei bescheidet, dem Don Alonso ein Loch in den Kopf zu schlagen, und den Don Juan mit Eifersucht zu kitzeln — erst nachdem diese sich noch einmal vor Thorschluss der dritten Jornada, und so ungerufen eingestellt, wie zu Anfang der zweiten Jornada, und erst nachdem Vater Don Pedro den ständigen Wink mit dem Zaunpfahl: „In diesem Hause darf Niemand die Vertheidigung meiner Tochter führen, als wer sie heirathet“ [1]), als Wegweiserhand, auf die Vermählungshand mit gerecktem Finger deutend, aufgepflanzt: erst nach alledem darf Don Juan seinem Schwur, Doña Leonor niemals wieder zu sehen, über dem Kopf weg, dieser seine Vermählungshand reichen; darf Don Alonso die seinige der Doña Beatriz reichen, die jetzt ein irdisches Remedium Amoris gefunden hat, das Spass versteht, und darf auch Moscatel, der schmachtende Seladon als Bedienter, der liebesselige Amadis als Gracioso, seine Hand der Ines mit der Pointe reichen: „Mag das Scherzen mit der Liebe, Enden nun in vollem Ernst.“ [2])

Con brava fiera jugné;
Y así en el mar me anegué,
Del rayo sentí el amor,
De acero y fiera el furor:
Luego si saben matar
Fiera, acero, rayo y mar,
No hay burlas con el amor.

„Las cinco decimas en que D. Alonso quiere persuadir á Doña Beatriz de la verdad de la amor, en la escena XV. del tercer acto, son detestables.“ Garcia Suillo a. a. O.

1) En aquesta casa nadie
Ma de defender mis hijas,
Sino quien con ellas case.

2) Mosc. Ines, dame
Esa mano. —
Y acaben
Burlas de amor, que son véras.

So spannt noch so mancher Enredo-Komödientitel das Einerlei seines Verwickelungsspiels aus, wie die Spinne ihr verschlucktes Netz immer wieder von neuem entfaltet, wenn auch nicht so schmuck wie das spanische Schemanetz, das golden gleisst wie aus Sonnenstrahlen gewebt und worin die Motive und Incidenzen, glänzend wie Goldkäferchen und schmaragdene spanische Fliegen, prangen. In einer anderen Enredo-Comedia ringelt und windet sich wieder aus Namens- und Personenverwechslungen zweier Freunde; aus Kopfputz- und Geschmeidetausch zweier Freundinnen; aus Vater- und Bruder-Ehrenrachewuth; aus Versteckverwirrnissen beider Freunde; aus der doppelten Pflichtenverstrickung von Duellehre und Freundesrettung — aus solchen und ähnlichen entomologischen und amphibischen Häutungen und Metamorphosen windet, ringelt und schwänzelt sich nach den üblichen Dreitags-Verwandlungen, zuerst als Titelwahrspruchslarve 'Der Freund über Alles' hervor, um schliesslich, nach der letzten Anamorphose, wobei der unvermeidliche Damenschleier sammt Anhängsel, sammt schutzflehender Dame, als des Freundes Dame abgestreift wird, damit der Schutzritter der eignen Dame zu Hülfe eile — um schliesslich als fertiger Titelfalter: 'Meine Dame über Alles', Antes que todo es mi Dama [1]) sich zu entpuppen und aus dem sich ewig gleichen Eigenspinnst hervorzuflattern.

Mit dem Titel der Enredo-Comedia: 'Fuego de Dios en el querer bien' [2]) 'Feuer des Himmels tilge der Liebe Gluth', löschen wir zugleich die Titel aller noch übrigen Intriguenstücke Calderon's, und lassen jedes derselben, — wie nach getilgtem Zauberschnörkel von der Stirn der Golem zusammenbrach, — in Stücke zerfallen, deren Scherben Jeder in Val. Schmidts 108 Scherbenhügelchen, unter Abtheilung I., aufsuchen mag.

Aus Calderon's heroischen oder Palast-Komödien, in deren Spielpersonal bekanntlich ein regierender Fürst oder Fürstin zu repräsentiren, nach Umständen zu intriguiren hat, erkiesen wir, im Anschluss zu dem zwei bereits abgehandelten

---

1) Zuerst gedruckt 1662 in Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mayores ingenios de Europa'. Hartz. III. fol. 544—572. — 2) 1651 schon geschrieben. Hartz. III. 307—332.

Calderon'schen Komödien dieser Gattung von regierungsfürstlichen Intriguenstücken [1]), die Comedia:

La Banda y la Flor,

Die Schärpe und die Blume,

dem deutschen Leser durch A. W. Schlegel's Uebersetzung [2]) bekannt.

Der Schauplatz ist nach Florenz verlegt, und die von der heroischen Komödie geforderte fürstliche Person, der Herzog von Florenz; obgleich das Stück für die Huldigung (jura) des Prinzen von Asturien, Don Baltasar, als Festspiel gedichtet ward. [3]) Der Herzog von Florenz muss die unschmeichelhafte Rolle, die seine heroische Espada in dieser Komödie spielt, auf seine heroische Capa nehmen. Die heroische Komödie, die des Calderon insbesondere, hat unter anderem auch dies zu eigen, dass sie die ungünstigen, von der Intrigue, von der Collision oder von des Dichters Busengedanken auf die fürstliche Persönlichkeit geworfenen Blendlichter auf irgend ein gekröntes und gesalbtes Haupt jenseits der Pyrenäen fallen lässt. Für die vergötternden vom Hofdichter Calderon seiner heimischen Dynastie gespendeten gongorisch-poetisch aufgeschmückten Huldigungen muss ein ausländischer Fürst dem Dichter Calderon aufkommen, der das Tröpfchen jambistischen [4]) Blutes, das ihn als Abstämmling der Aristophanes-Dynastie verräth, vielleicht ihm selber unbewusst, nicht verleugnen kann. Ein gar schüchtern und verstohlen durch Calderon's wesentlich höfisches Dichterherz schleichender Blutstropfen von besagter Dynastie, verglichen mit der jambistischen Ader, die wir in einigen von Lope de Vega's Königsdramen schlagen fühlten.

Der eigentliche Held der florentinisch-heroischen Palastkomödie ist der Spanier Don Enrique, den Schlegel in 'Enrico' umgetauft, auf dessen spanischen Ehren-Scheitel sein Landsmann, der Festspieldichter, selbstverständlich die günstigsten Schlag-

1) s. ob. S. 1. 19.

2) Spanisches Theater u. s. w. Zweite Ausg. bes. von Ed. Böcking. (Leipz. 1845.) 1. Bd. S. 155. — 3) Die Huldigungsfeier fand statt am 7. März 1632.

4) Gesch. d. Dram. II. S. 5.

lichter und Halbschatten sammelt. Den Spanier bekundet auch Don Enrique vorweg durch sein Doppelverhältniss zu den zwei Schwestern, Lisida und Clori, Schlegels 'Chloris'. „Anfangs sucht' ich zu verkleiden, Welcher meine Zärtlichkeit die Bewerbungen geweiht". [1] So erzählt Enrique, die Komödie herkömmlichermassen exponirend seinem Diener, dem Gracioso Ponlevi. Don Enrique's Herz hatte aber Lisida erobert. Doch liess er, aus ritterlicher Galanterie [2], Schwester Clori im guten Glauben, sie sey die Erwählte. Den Zustand seines im spanischen Parallel-Dualismus eingeklemmten Herzens schildert Enrique dem Diener überaus malerisch wie folgt:

— de Cortes
O cobarde, detenido,
Ciego, triste y mal premiado,
De Lisida enamorado,
De Clori favorecido,
A una miro, á otra quiero,
A una sirvo, á otra adoro,
A una sigo, á otra enamoro,
A una busco y á otra espéro.
Y asi partido el placer
En dos, y entero el levar
Ni á Lisida sé olvidar,
Ni á Clori puedo querer. [3]

---

1) En el principio encubrí
Por la cual de los dos hacia
Finezas, ni á cual servia.

2) Porque no pudiendo ser
Con una dama grosero
Que se declaró primero.

Das überritterlicht Schlegel's Uebersetzung bis in's Kaumverständliche durch seine an undeutsche Satzbildung streifende Verdeutschung:

Da mich feiner Sitte Pflicht
Einer Dame nie zu brechen,
Chloris nicht liess widersprechen.

3) Theils verzagt und theils verbindlich,
Schlecht belohnt, verwirrt, betrübt,
Nur in Lisida verliebt,
Nicht für Chloris Gunst empfindlich,
Blick' ich die an, jene wähnend,
Werb' um die, für jene schmachtend,

Eines der schönsten Bildungsbeispiele von Syllogismus cornutus in der Motivirungs-Duplicität der spanischen Komödie, an dessen einem Horne die banda, die Schärpe, flattert, am andern die flor, die Blume, schwebt. Zwischen den beiden Hörnern wird die ganze Komödie hin und hergeworfen: die nächste Scene gleich, wo Clori und ihre Muhme Nise vor Enrique, verschleiert und von ihm unerkannt, im Stil der provençalischen Liebesakademie, eine Tenzone, die Streitfrage nämlich, welche von Beiden, Aurora oder die Nacht, den Vorzug verdient, mit allen Spitzfindigkeiten solcher in Gongorismen und Concetti's sich bewegenden Hofstreitspiele ausfechten. Die inzwischen stillstehende dramatische Bewegung, die ins Stocken gerathene Handlung nimmt der Syllogismus cornutus auf seine Hörner, bis des Herzogs mahnende Kutsche der Komödie wieder einen kleinen Anstoss zum Fortschritt giebt. Die verschleierten Streitspielerinnen wollen sich schleunigst entfernen. Enrique will dem Herzog entgegeneilen „und begrüssend ihn verweilen". Hier tritt der Komödientitel als Cornutus ein: Für Enrique's damenritterliches Erbieten überreicht ihm die verschleierte Clori eine Schärpe als Dank, und die unter ihrem Schleier eifersüchtige Lisida, als Eifersuchts-Paroli zur Schärpe der Schwester, eine Blume.

In der Scene mit dem Herzog wirft Enrique's Schilderung von des ersten Baltasar, des Kron-Infanten, Huldigung, einen Hemmschuh mit Sperrkette, eine Romanze von dreihundert Assonanzversen, dem Komödienkarren unter die Räder. Der Hemmschuh mag von so gediegenem Golde wie Philipps IV. Krone, die Sperrkette so kostbar seyn, wie die Kette des goldnen Vliesses; die hofpoetischen Schmeicheleien, womit die Schilderung den König, als Meister in allen schönen und Ritter-Künsten glorificirt, mögen so unschätzbar und dicht gesät seyn, wie die Perlen an seinem

Folge der, nach jener trachtend,
Suche die, nach der mich sehnend.
Und so mit getheilten Trieben,
Doch mit ungetheilten Leiden,
Kann ich Lisida nicht meiden,
Kann ich Chloris nimmer lieben.

Wams und Mantel blinkten, als er am Kutschenschlag der Königin, der „Lilie von Frankreich", dahinritt: so nimmt sich doch eine Comedia heroica gar wunderlich aus, die mit solchem Hemmschuh sammt Sperrkette an Einem Fuss, und mit dem Salonschuh, dem zapato palaciego, als leichtem Komödienschuh und Soccus am andern Fusse, den Bolero zwischen den mit Schärpe und Blume geschmückten Hörnern des Syllogismus cornutus tanzt. Die Komödien-Analyse aber ruft: Foenum habet in cornu, und läuft der verlornen Spur des Komödienschuhs nach, die sie endlich in des Herzogs gegen Enrique lautgewordener Klage: dass seine für Clori gehegte Liebesleidenschaft eine Verschmähung von ihr erfahren; und in des herzoglichen Kammerherrn, Octavio, dem Enrique anvertrauten Liebesgefühlen für Muhme Nise wiederfindet — zwei Liebesgeheimnisse freilich, die unserer Analyse noch gleichgültiger, als dem Enrique scheinen könnten, den sie nur insofern angehen, als der Herzog und dessen Kammerherr nicht die Nisida lieben, sondern jener die ihm, dem Enrique, unbequeme Schwester, und dieser die für ihn garnicht vorhandene Muhme. Doch mit dem Cornutus, wie mit Gekrönten überhaupt, ist nicht gut aus Einem Korbe Kirschen essen, zumal dieser Korb ein vom Gekrönten erhaltener Korb ist, was Don Enrique, wenn nicht vor Ende der ersten Jornada, ganz gewiss vor Ablauf der zweiten zu seiner Verwunderung erfahren wird. Der ersten Jornada muss zuvor noch eine zweite akademische Tenzone den Schlusssegen ertheilen, welche die beiden Schwestern Lisida und Clori, als Eifersuchts-Wettstreitspiel, im Beiseyn des Herzogs, Enrique's und Octavio's über den Vorrang ihrer den Huldzeichen, die sie dem Enrique gespendet, der Schärpe und Blume, entsprechenden Farben, Blau und Grün[1]), in ihrem Garten zumbesten geben. Enrique, an dem beide Zeichen und Farben prangen[2]), stellt den als Cornutus verkappten Zielscheiben-Mann für die Anspielungspfeile der beiden, um den Preis vor Eifersucht blau und grün ge-

1) Enriq. Die vollkomm'nere der Farben
Nenn' euch das geliebte Pfand.

2) Chlor. Eurer Beut, des Hutes Zier,
Schärp' und Blume sind Trophäen.

ärgerten, in Concetti's kämpfenden Schwestern vor. Clori ficht für Blau, die Farbe ihrer Schärpe; Lisida für Grün, die hoffnungsvolle Kelch- und Blätterfarbe ihrer Blume.[1]) Die Tenzone läuft Gefahr, mit den Nägeln ausgefochten zu werden, die beide Farben den schwesterlichen Wangen enkaustisch einzugraben Miene machen, so dass der Herzog es gerathen findet, als Kampfwärtel mit seinem Herrscherstab zwischen die Ringerinnen zu treten.[2]) Nicht zu vergessen, dass Enrique die um den Vorzug der Farben seiner Abzeichen wettstreitenden Damen nicht für die Spenderinnen derselben hält, da er Schärpe und Blume von jenen zwei verschleierten, ihm noch unbekannten Damen glaubt empfangen zu haben, und dass der Herzog, dem Enrique dieses Abenteuer mitgetheilt, in demselben Wahn befangen ist.[3]) Dieses nur so beiher und lose in die Verwickelung hineinspielende Verschleierungsmotiv scheint uns eine der Compositionsschwächen und Mängel des Stückes, liefert eben keinen Beleg für des Schleierverwickelungskünstlers par excellence, für Calderon's Kunstmeisterschaft und Hauptstärke im Knüpfen von Schleierintriguen. Enrique giebt dem ersten Act das Geleit mit dem Compliment:

Schärpe, du thust Wunderzeichen!
Blume, du hast grosse Macht![4])

Ob die Schärpe das Wunderzeichen und die Blume die grosse Macht durch komödiengerechte Lustspielwirkung erprobte, bleibt, zunächst bezüglich der ersten Jornada, mindestens eine offene

---

1) Lisida. Grün sagt Hoffnung,
— — — — — —
Blau sagt Eifersucht . . .

2) Lasst den Streit geendet seyn,
Das darf nicht den Frieden stören,
Was man nur zum Spiel ersann.

3) Herzog. Glücklich müsst im Lieben seyn
Ihr Enrique; da Euch Zeichen
Ihrer Gunst die Einen reichen,
Andre sich darum entzwei'n.

4) ¡Valgate el cielo por banda!
Valgate el cielo por flor.

Frage. Bis aufweiteres müssen wir uns zu der sich bescheidenden Ansicht bekennen, dass gedachte Lustspielwirkung keinen schlimmeren Feind hat, als die überspitze Zierlichkeit, als das Raffinement höfisch conventioneller Geistes- und Empfindungsspiele. Da kann die Schärpe sich zu Thalia's Halsschlinge knüpfen, die sie mit ihrem Wunderzeichen blau und grün würgt; und die Blume ihr den Athem benehmen durch jenen widrigsten aller Gerüche, den süsslich-faden Missduft, den eine verwesende Lilie aushaucht, zumal wenn diese Lilie „die schöne Lilie Frankreichs" wäre, und „pompas de la lis francesa" ihr zu riechen gäbe.

In die zweite Jornada kann Enrique's fortgesetztes Sich-Hin- und Herkrümmen zwischen Schärpe und Blume auch keinen frischen Komödienzug und kein wahrhaftes Lustspielergötzen bringen. Was verschlägt es viel, wenn Enrique die im blauen Dunst und Dampf von allerlei Bildern und Gleichnissen, wäre sie nicht schon an sich blau, blau angelaufne Schärpe, nachdem er den Gleichnissqualm und Bilderdampf eine Columne lang gequirlt, — was verschlägt es viel, wenn Enrique die Schärpe der Lisida mit folgenden, von recapitulirtem Dampf und Qualm umwirbelten Worten zustellt? —:

Diese Schärpe sey dir Zeuge,
Damit ich als Min', als kühner
Steuermann, Feldherr und Jäger,
In Feu'r, Wasser, Erd' und Lüften
Beute, Hafen, Sieg und Schanze
Fang', erreich', erlang' und stürze.

Es verschlägt bei Lisida nicht[1]), und sollte uns den Kohl fettmachen? Clori kommt dazu — Nun weiss Enrique gar nicht, wie er es der Lisida recht machen, ob er sich verstecken, ob nicht verstecken, und was er überhaupt thun soll?[2]) Es wird ihm so heiss unter dem Hut, dass er diesen abnimmt, bei wel-

---

1) Lisida. Nein, Enrique, meinem Stolze
Kann es nimmermehr genügen,
Nur geliebt zu seyn aus Rache,
Um Verschmähung vorzuschützen.

2) Wenn ich nicht mich berge, zürnt Ihr,
Und wenn ich mich berge, gleichfalls.
Was denn soll ich thun?

cher Gelegenheit ihm, ohne dass er's bemerkt, die Blume abfällt, wofür ihm der Dichter nicht genug danken kann, da er ihm dadurch das obligate Contrastirungsincidenz zur Schärpe an die Hand giebt. Ein Wink — und Muhme Nise hat die Blume aufgehoben, und sie der vor Eifersucht zitternden Clori an die Haube stecken heissen, mit der Einschärfung, ihre Aufregung zu verbergen und „zu dem Verdruss zu lachen". Enrique kehrt zurück, um die Blume zu suchen; Lisida, um die Schwester mit der von Enrique erhaltenen Schärpe zu ärgern. Sie stechen sich wechselseitig, wie zwei Basilisken, mit den Augen todt; Lisida die Blicke auf die Blume, Clori die ihrigen auf die Schärpe heftend. [1]) Enrique steht vor Lisida, wie ein Junge, der die Ruthe erwartet, und folgt ihr, wie einer, der sie bekommen. Wie beneidenswerth musste die Eifersuchtsruthe dem Herzog erscheinen, dem Clori mittlerweile die bitterste aller Ruthen auf den Rücken gebunden, die Verschmähungsruthe, ingestalt eines unumwundenen Absagebriefes, der Se. Hoheit ersucht, die Schreiberin mit seinen Besuchen zu verschonen. Diese Lection kann eine Hoheit nicht auf sich sitzen lassen. Hinter dieser Abweisung muss ein begünstigter Insgehegegeher stecken, und den soll ihm Enrique dadurch auskundschaften, dass er Clori's Gedanken erforscht, ihrer vertrauten Muhme, Nise, mit geheuchelter Liebe die Zunge löst, und der Kammerjungfer Celia mit Geschenken die Würmer aus der Nase kitzelt. Das Ansinnen lässt sich aus des Herogs Worten nur errathen, auf so gongorische Schrauben ist es gestellt. [2]) Enrique erstarrt bei der Zu-

1) Clori. Dass sie mit der Schärpe bleibt!
Lisida. Dass sie weggeht mit der Blume!
(Clori und Nise gehen langsam ab, und Clori zeigt der Lisida die Blume, diese ihr die Schärpe.)

2) Ich muss durch Dich erfahren,
Was Clori sinnt . . .
. . . . . .
Wenn Du nun so zu lenken
Die Muhme weisst mit Liebe, mit Geschenken
Die Dienerin, dann sieh, ob's Dir gelinge,
Dass ihr die Min' im Schnee des Busens springe,
Von einer Gegenmine Schnee ergründet,
Die rasch im Augenblick ihr Feu'r entzündet.

muthung ganz und gar zu einer solchen Schraube. Zu den zwei Liebschaften, die er auf der Seele hat, nun noch eine fingirte dritte? — Er dreht und windet sich quer und krumm; er schlägt den Kammerherrn Octavio vor, der sich zu der Vertrauensmission, als Nise's Liebhaber, ganz vorzüglich eigne. Er spielt sogar auf eine Dame an, um die er, Enrique, werbe. Die Dame herzhaft nennen, das einzige Mittel, den Herzog zu bewegen, das würde die Palastkomödie übers Knie entzweibrechen, von der Todsünde gegen die spanische Etiquette der Tiftel-Düftel- und Hofscharwenzelkomödie zu schweigen. Enrique beisst denn in den sauren Apfel mit drei Stossseufzern in Einem Athem, aber er beisst darein, als Spanier und als Hofgalan mit höfisch süsser, in dem herzoglichen Willen ersterbender, hingebungsvoller Miene, wie es dem Liebeshelden in einer dem regierenden Herrn botmässigen Palastkomödie ex officio und von Komödien-Genre's wegen ziemt und frommt; mag der Galan darüber im Innern verbluten.[1]) Kommt doch in einer Comedia heroica das Innere überhaupt nicht in Anschlag. In einer solchen ist das Herz nur ein Rad, ein künstliches Triebwerk, wie andere mehr, und seine Blutstropfen nur die Rubinchen, worauf das Räderwerk läuft. Wie möchte Clori sonst in der nächsten, die Phasen ihrer Herzenswandlung schildernden Auseinandersetzung mit Lisida dieser anliegen, ernstlich den Enrique zu lieben, „mit wahrhafter Lieb' und Treue", bloss Nise's Stegreif-Einfall zulieb: durch Gleichgültigkeit Enrique's Eifersucht zu reizen — wie

---

So giebt denn Schnee und Feuer
Der Liebe Licht zu meiner Ruhe Steuer.
Pues teniendo granjeada
La prima con amor, y la criada
Que la toca, con dadivas, sospecho
Que la mina de nieve de su pecho
Fuego reviente en termino mas breve
Por otra contramina de su nieve:
Tendrá entre nieve y fuego
Desengaños mi amor, y yo sosiego.

1) Necessaria est ista doloris refrenatio, utique hoc sortitis vitae genus, et ad regiam adhibitis mensam. Sic estur apud illos, sic bibitur, sic respondetur. Funeribus suis arridendum est. Seneca, De Ira. Lb. III. C. XV.

vermöchte Clori dieses Ansinnen an Lisida, mit welcher sie auf dem Fusse der Eifersuchtstenzone steht, plötzlich zu stellen, wenn ihr Inneres nicht eben nur eine Palastkomödien-Spieluhr, und ihr Herz nur das feine goldene auf Diamanten als Thränen und auf Rubinen, statt Blutstropfen, gehende und das Glockenhämmerchen zum Schlagen anregende Triebrädchen wäre? Das einzige vom Verschmähungsmotiv bewegte, und wirklich im Innern dabei verblutende Mädchenherz im Busen einer spanischen Palastkomödienheldin ist das von Moreto's Doña Diana. Clori's, auf Rath der Muhme, vom Zaun gestoppelte Verschmähungs-Marotte, behufs Eifersuchtserregung in Enrique's ohnehin zweideutigem Busen, — das will, insbesondere der Lisida gegenüber, eben keines von den feinsten Verwickelungskunststücken des glorificirten Enredo-Meisters, will uns im Gegentheil ein Compositionsfehler mehr in dieser hochberühmten heroischen Komödie bedünken. Lisida merkt die Falle, und wird der Aufforderung schwesterlichst nachkommen. Gewinnt das eine Verwickelungsmoment etwa dadurch an feiner Erfindungskunst, dass Ponlevi das Gespräch in seinem ad hoc benutzten Versteck belauscht, und es frisch aus der Pfanne seinem Herrn zu überbringen eilt? [1]) Oder sollen wir darin einen meisterlichen Ausgleich des, unsrer Ansicht nach, nicht folgerecht, und unfein in die Verwickelung hineingeworfenen Incidenzenmotives bewundern: dass Enrique nun, durch Ponlevi von der Verhandlung zwischen den Schwestern in Kenntniss gesetzt, auf Lisida mit epiphonematischen Injurien einfährt, wie „schnödes Krokodil" „Tyrannin", „fort aus meinen Augen?" [2]) Oder dass er in diese gröblichen palastwidrigen Schmähungen gegen die Geliebte in seines Nichts durchbohrendem Gefühle einer doppelten und dreifachen Liebeslüge und Falschheit ausbricht? Oder etwa dies als besondre Situationsfeinheit preisen, dass Enrique geradezu seinen Diener Ponlevi als den Zuträger bezeichnet? Ein Spannung erregendes Verflechtungsmotiv, das in der nächsten Scene sich gleich wieder aufhebt, scheint uns in dieser Art von Komödie, wo Alles

1) — Ich berste
Vor Begierd' es ihm zu sagen.

2) vil crocodilo — tirana — aparta.

auf die scharfsinnigste Combination und folgerichtigste Verwebung gestellt ist, ein error in calculo, ein fehlgeschlagener Nothbehelf. Vergebens stürzt Enrique, von Lisida's geheimnissvoller Beschönigung eines so eclatanten Verabredungsspieles überwältigt, zu ihren Füssen. Und wenn sie ihn in ihre Arme schliesst, um sich von der hinzutretenden Clori in dieser Situation betreffen zu lassen [1]): so springt die beabsichtigte Pointirung von Clori's Fehlrechnung zu sehr in die Augen, um die des Dichters bemänteln zu können. Nise, geklatscht wie Clori, extemporirt ein Auskunftsmittel, das um Nichts besser. Sie reisst das erste beste Papierblatt, eine Küchenrechnung, die Clori zufällig bei sich hatte, in Stücke, ohrfeigt den mit ihr allein gebliebenen Ponlevi rechts und links, als angeblichen Ueberbringer eines Liebesbriefchens seines Herrn an sie, an Nise, und sieht ihre neueste Finte durch Lisida sofort zu nichte gemacht, die, von Ponlevi's Hülfegeschrei herbeigeführt, aus den aufgelesenen Papierschnitzeln den vermeinten Liebesbrief als Küchenzettel recognoscirt. Nun gilt's die Finte überfinten durch Hinauftreiben der Lüge auf die verwegenste Spitze. Nise verbeisst sich in die Lüge, das Enrique sie liebt, auf's Gerathewohl mit allen Zähnen. Ja sie erkeckt sich, wenn Lisida sich verstecken will, zum augenblicklichen Erweis, wie zärtlich ihr Enrique den Hof mache. [2]) Heisst das nicht auf den Zufall hin erfinden: dass Enrique, im Auftrage des Herzogs, der Nise Liebeshuldigungen darbringe, wovon doch Nise nicht die allerentfernteste Ahnung hat, noch haben kann? Mithin, nach aller Wahrscheinlichkeit der Komödienlogik und Psychologie der Intriguenkomödie, es auch nicht auf den Erweis durfte ankommen lassen. Wenn solche Einfälle in einer Enredo-Komödie gestattet sind, dann, bei Momus Brustfensterchen! — dann sind Situationen, wie die nun folgende, wo Enrique, auf höchsten Befehl, wirklich der Nise

---

1) Lisida. Schwester, nun, du magst mir danken;
Ich umarmt' ihn, — kann ich mehr? —
Um zu thun, was du verlangest? (ab.)

2) quizá te poudré
Donde escuches retirada
Sus finezas

die brennendsten Liebesanträge macht, und Nise ihre Aparte-Verwunderung über diesen merkwürdigen Casus [1]) ausspricht, — wohlfeiler als Brombeeren. In Scherben mit dem Brustfensterchen des Momus der spanischen Palastkomödie! Eingeschmissen das Brustfensterchen, das in ein Inneres blicken lässt, wo statt gesunder prüfbarer Nieren und Herzen, statt gesunder Eingeweide überhaupt, nur Tuberkeln; nur Knoten als Komödienknoten geschürzt aus solchen 'lances' und 'engaños' wuchern! Das peinliche Verhör, das Nise, der herbeigeschlichnen Clori und der versteckten Lisida zu Gehör, anstellt, so trefflich und wirksam, und wie sehr auch im Geiste der Lustspiel-Nemesis es an sich gedacht seyn mag [2]): das Unmotivirte und Unwahrscheinliche der Situa-

---

1) Nise (beiseit).

Kann sichs wunderlicher fügen?
Was ich nur zum Spass erfunden,
Wird im Ernste wahr befunden.
Ich muss nun nur fortbetrügen.
¿Quien vio lance mas extraño?
Lo que en burlas he fingido,
De véras ha sucedido.
Esforcemos el engaño.

In die Seele des Dichters heisst das: Esforcemos la maraña: Erfinden wir Verwickelungssituationen mit Teufelsgewalt.

2) Lis. Habt ihr Clori nicht geliebt
Ein'ge Zeit, Enrique?
Enr. Ja,
Ihr gehuldigt hab' ich zwar, —
Clori (für sich)
Undankbarer!
Nise Eure Liebe
Wandt auf Lisida die Triebe
Bald darauf?
Enr. Ihr eigen war
Meine Freiheit; das ist wahr.
Lis. (für sich)
Grausamer!
Nise Und ich vermehre
Nun die Zahl mit gleicher Ehre.
Enr. Euch bin ich der treuste Diener
— — — — — — — —

tion vermag es trotzalledem nicht zu verhüllen, und den organischen Fehler, den Knoten, woran das Schärpen- und Blumenstück leidet, nicht lege artis zu zertheilen und aufzulösen. Auch das ansprechende situationsgemässe tête à tête-Verhör, die letzte Scene des Actes zwischen Lisida und Enrique[1]), kann nur palliativ, nicht radical auf den kranken Lustspiel-Knoten wirken; wobei auch die Zweifelhaftigkeit in Anschlag kommt, ob Enrique's auf den Mund geschlagenes Eingeständniss seines Unrechts, ob dieses Aufgeben aller Rechtfertigung, seiner reumüthigen Schulderkenntniss, oder mindestens nicht eben so sehr seiner höfischen Schweigsamkeit, aus Rücksicht auf den Fürsten, anzurechnen sey. Hat er doch das Höflingsherz, unter wiederholten

---

Nise (indem sie Lisida bei der Hand nimmt und mit ihr bis dahin kommt, wo Clori steht.)
Auf so viel Sophisterei,
Liebe Muhm', antworte frei;
Kann sie wohl für mich gehören?
Lis. (zu Enr.)
Suche nun mich zu bethören!
Pon. Dass uns die so fangen hier!
Enr. Helf' mir Gott!
— — — — — — — —
Nise. Seiner Liebe bracht' ich Schmach,
Und mehr hatt' ich nicht zu thun. (ab)

Nequaquam, Vexirdosenweibchen! das unversehens vor und zurück springt, — Nequaquam! Dein Verhör regelrechter, kunstgemässer, wahrscheinlicher, zu begründen, zu befürworten, das lag dir noch ob, das hattest du noch zu thun!

1) Lis. Was erwiederst du mir nun?
Enr. Ich kann nicht sprechen.
Lis. Gieb mir Gründe!
Enr. Sie gebrechen.
Lis. Sinn' auf was!
Enr. Ich weiss nicht was.
Lis. Täusche mich!
Enr. Wie könnt' ich das?
Lis. Sprich!
Enr. Ich darf mich nicht erfrechen.
Lis. Wes war nun die Falschheit?
Enr. Mein . . .

Berufungen auf seine Liebestreue den Act mit der Bemerkung zu schliessen:

Weiss es doch so schlau zu spinnen
Der durchtriebne, kleine Gott,
Dass er Liebe macht zum Spott,
Und zur Schmach ein treu Beginnen.[1])

der doppelt und dreifach flatterhafte Blumen-Schmetterling wagt noch den kleinen Gott, mit Pochen auf seine Liebestreue, für seine bigamischen und trigamischen Experimente verantwortlich zu machen!

Nacht. Strasse vor Fabio's Haus. Noch ahnt der Herzog nichts von Enrique's Verhältniss zu Clori, und muntert ihn auf, den Fehlversuch bei Nise durch fortgesetzte Heuchelliebe wieder gutzumachen, und durch die Muhme Clori's heimliche Leidenschaft auszukundschaften. Clori mit Nise, Lisida mit Celia erscheinen an verschiednen Fenstern ihres Hauses. Nun schlingen, und verschieben sich und wechseln die Paare durcheinander zu einer genuin spanischen Vexir-Ständchenscene, die mehr einem Gesellschaftsspiele, oder einem Contretanze, als einer lustspielgemässen Verwickelungssituation gleichen möchte. Bald ist ein Quartet im Gange, gesungen in Einzelstrophen von Nise, Celia, Ponlevi und einem von Enrique mitgebrachten Sänger. Liebe, Eifersucht, Glück, Vernunft sind die Themen, worein sich die vier Sänger mit ihren Strophen theilen; erst gesondert, dann im Esemble.[2]) Herzog lispelt der Nise Schmachtworte

---

1) ¿Que pueda un Dios niño sabio
Con trazas y sutilezas,
Ofender con las finezas
Y hacer del amor agravio?

Wenn nur die trazas, sutilezas und finezas der Komödie so gut zum Ziele träfen, wie die, gleich seinen Pfeilen, unfehlbaren trazas und finezas des Dios niño sabio!

2) Alle vier singen.
Glück, Vernunft, Lieb', Eifersucht,
Alles muss den Wechsel dulden:
Die Vernunft erliegt den Jahren,
Und es sinkt das Glück im Fluge.
Liebe ist ein Feuer,

zu, an Clori's Adresse, die sie durch Nise als unbestellbar retour schickt. Das „Fensterln" zwischen Lisida und Enrique ist im schönsten Zuge zarter Vorwürfe, vonseiten Lisida's, und verblümter Redensarten ihres Galan. Da schickt ihn der Herzog ans andere Fenster, um mit Nise ein Gespräch anzuknüpfen. während er, der Herzog, sich mit Clori unterhalte. „Wer war je in solchem Falle?" stöhnt Enrique, und verfügt sich, wo ihn der Herzog hinbefohlen, an das Clori-Nise-Fenster, mit einem Stossseufzer. [1]) Unterm husch hat Clori mit Lisida die Fensterstelle getauscht. Der Herzog bleibt unter Lisida's Fenster, mit der er zu sprechen glaubt, indessen Enrique die für Lisida bestimmten Zärtlichkeiten der Nise zuzuflüstern meint, auf Herzogs Befehl, und doch sein Süssholz vor Lisida raspelt, so eifrig, dass diese, entsetzt, sich mit dem Schabsel die Ohren verstopft. Inzwischen ist Nise's Galan, der herzogliche Kammerherr, Octavio, unvermerkt herangeschlichen, behorcht den „falschen Freund" in flagranti, und verschwindet mit dem Vorsatz, die Süssholzstengel dem Verräther mit dem Degen in Büscheln zuzuschneiden. [2]) Mit mehr Geräusch kündigt sich Fabio an. Herzog findet es gerathen, des Schwesterpaars von einer Reise heimgekehrtem Vater auszuweichen, heisst Enrique sich in den Mantel vermummen, vermummt sich in

---

Eifersucht ihr Zunder; doch die Lust ermattet,
Liebe wankt im Busen.

Todos cantan.

Razon, fortuna, Amor, celos,
Son pasiones que se mudan:
La razon falta á su tiempo,
Y se cansa la fortuna.
El amor es fuego,
Los celos le ayudan
Cánsame la dicha,
Y el amor se duda.

1) Enrique (beiseit).

Dass mich dazu nöthigt
Eines Mächt'gen Liebeshandel!

2) Octavio (beiseit).

Er soll's, beim Himmel!
Mit dem Leben mir bezahlen. (ab)

den seinigen, und entfernt sich ohne „Mum" zu sagen, dies dem vermummten Freunde überlassend. [1]) Die besprochne Scene, durchaus im Operettenstyl gehalten, regt zur Frage an, ob diese Komödie sich nicht überhaupt mehr zu einem Intriguen-Singspiel als zu einem Lustspiel eigne. [2]) Wie denn, unseres Bedünkens, die Calderon'schen Komödien, die Comedia de Enredo wie die Palaciegas, mit einiger Beschränkung der verwirrenden Verwickelung, vorzügliche Operettentexte abgeben würden.

Fabio hatte schon vor seiner Reise gegen Enrique den Verdacht gefasst, er stelle seiner Tochter Clori nach, und ist entschlossen, dem Herzog die Beleidigung zu klagen. [3]) Mit einem zweiten Donnerwetter bedroht Octavio den Enrique wegen der Nise. Eine scharfe Auseinandersetzung zwischen den Freunden endet mit einer Herausforderung. In der nächsten Scene erfährt der Herzog durch Fabio von Enrique's Absichten auf Clori, und muss noch das dringende Anliegen von ihrem Vater entgegennehmen, die Vermählung zu beschleunigen. [4]) Da Fabio von dem in Aparte's seine Bestürzung und Erbitterung ausströmenden Herzog keinen Bescheid erhält, ist es gerathen, gegen Enrique den Edelmann hervorzukehren. [5]) Enrique sieht Beide sich entrüstet von ihm wenden. Drei Gegner auf dem Nacken für drei Liebchen, die er sich aufgeladen, worunter doch eins auf allerhöchsten Befehl! In dieser Lage erhält Enrique durch Celia ein briefliches Rendez-Vous und Ort und Stunde bestimmt, die er mit Octavio zum Duell verabredet hatte.

---

1) Enr. Hilft da
Das Vermummen und Verlarven,
Wenn, was ihm die Nacht verschwiegen,
Doch der Tag ihm muss verrathen?

2) Der Franzose Lambert hat Calderon's 'La Banda y la Flor' unter dem Titel: 'Les Soeurs jalouses ou L'écharpe et le bracelet', (1658) bearbeitet, aber leider als Komödie.

3) á quejarme
Iré al duque de mi agravio.

4) Tú has de hacer
Su boda.

5) Fabio. Pues con eso apelaré
Al valor con qué he nacido.

Ehre und Liebe, Duell und Rendez-Vous, das Schibolet der Komödien-Alternative, Enrique erledigt es diesmal zugunsten des Rendez-Vous [1]), auf bestem Wege, einen vierten Rivalen, den Ponlevi, vor den Kopf zu stossen, durch die zuthunlichen Liebkosungen, womit er auf Celia, seines Dieners Flamme, einsetzt, um von ihr zu erfahren, wer um Clori wirbt, da er den Zorn des Fürsten seinem Fehlversuch, dies von Nise zu ermitteln, zuschreibt. Celia, unwillig, dass er mit Clori sich beschäftige, wenn sie ihm eine Zusammenkunft mit Lisida bestellt, dreht ihm den Rücken zu und lässt ihn stehen. Ponlevi spart sich für ein andermal auf, sein Eifersuchtshühnchen mit dem Herrn zu pflücken, händigt ihm ein eben überbrachtes Briefchen ein und, Kehrt gemacht, und ab. Das Briefchen enthält Fabio's Herausforderung und regt den Empfänger zu einem seine Situation zergliedernden und zusammenfassenden Monolog an, der mit einem fractus illabatur endigt. [2])

---

1) ich eile,
Wie mir Lisida befohlen.

2) — — — — — — — — —
Trifft mich's gleich in Einem Odem,
Dass sich Fabio hart erklärt,
Dass Octavio schmähend tobet,
Dass, auf meine Treu erbittert,
Sich der Herzog mir entzogen;
Dass Clori, zuvor getäuscht,
Jetzt beweint was sie verloren;
Dass es Nise fühlt, wie listig
Meine Liebe sie verspottet;
Dass von falschen Einbildungen
Lisida ist eingenommen;
Dass mich Celia beleidigt,
Und sogar ein Narr, ein Toller
Um sie spielt den Eifersücht'gen —
— — — — — — — — —
Doch ich will's vollenden, sonst
Mag der güt'ge Himmel wollen,
Dass mit mir ein Ende nehmen
Unmuth, Rache, Wuth des Zornes,
Kränkungen, Beleidigungen,
Klagen, Schelten, schmäh'ndes Toben,

Im Gehölz hinter dem Schloss, da ist's nicht geheuer. Fabio und Octavio, wie die Waldbären über Enrique her, und ihn Beide der Verrätherei beschuldigend; Fabio den Octavio als Enrique's Hintermann; Octavio den Fabio als solchen verdächtigend. Enrique, im Begriff, gegen Beide auszufallen, wird vom zornschnaubenden Herzog, der dazu getreten, dem Kampf entrissen, mit den Befehl, ihm zu folgen. Lisida mit Celia, in einem Zimmer des Lustschlosses, wo sie vor ihrem Vater sich immer noch nicht recht gesichert hält, sieht den Herzog mit Enrique kommen, und schlüpft mit Celia in ein Cabinet, das sie hinter sich zuschliesst. Der Herzog nimmt Enrique in ein Kreuzfeuerverhör, wegen Clori, tobt auf ihn ein: „Zieh du, Schnöder!" Enrique schwört, Lisida sey die er liebe, die Clori habe er nie „mit rechtem Ernst" geliebt [1]); retirirt à son corps défendant mit gezognem Degen vor dem ergrimmt auf ihn eindringenden Herzog bis an die Thür des Cabinets, wo Lisida und Celia sich eingeschlossen. Die Frauen lassen durch die eine geöffnete Thür Enrique rasch ins Cabinet ein, das sie gleich wieder abschliessen. Herzog, immer wüthender, fühlt in sich die Kräfte eines Sturmbocks und will die Thür einrennen. [2]) Lisida ruft von innen den Gartenburschen zu Hülfe, Herzog jauchzt, dass er Lisida's Stimme hört und nicht Clori's. Fabio schreit hinter der Scene: „Brecht die Thüre auf!" Herzog grüsst die mit Fabio, Nise und Octavio eintretende Clori: „Freude, schöner Götterfunken" [3]), ruft Enrique und Lisida aus dem Cabinet, fügt, mit Fabio's Zu-

---

Pein, Verwirrung, Rasereien,
Schattenbilder, Grillen, Sorgen,
Wahn und endlich Eifersucht,
Worin Alles liegt beschlossen. (ab)

1) —, porque yo
Nunca a Clori quise bien.

2) Romperé
La puerta, haré la pedazos
Con las manos p los piés.

3) Wie sehr
Freut mich's, meine Göttin Clori,
Dass ihr euch hier eben trefft.

stimmung, erst ihre, dann Octavio's und Nise's Hände zusammen, und lässt Clori, mit einem artigen Compliment ins Gesicht und mit einer gestochenen Feige in Klammern — sitzen.[1]) Als sitzen gebliebene Jungfer wirft sich Clori der Moral in die Arme und giebt im Schlusswort die des Stückes an:

Werde Jeder durch den Aufschluss
Des Erfolges denn belehrt:
Schlecht der Liebe mitzuspielen,
Kann nur kurze Zeit besteh'n,
Denn sie triumphirt als Gottheit
Ueber Alles doch zuletzt.[2])

Die Fabel der heroischen Komödie: Lances de Amor y Fortuna[3]) (Fügungen der Liebe und des Glückes), wird mit einer flüchtigen Skizzirung vorlieb nehmen. Die Komödie ist doppelt heroisch, durch zwei um die gräfliche Krone von Barcelona sich befehdende Schwestern, Aurora und Estela. Aurora, die ältere, ist ein Kind vorehelicher Liebe.[4]) Estela führt die kirchliche Trauung der Eltern vor ihrer Geburt gegen die Schwester in den Bewerbungskampf um die Regierung und um das Vorrecht, die Komödie zu einer „heroischen" — zu fürsten. An dieses erste Contrastpaar reihen sich folgerecht verschiedene andere, so musterartig, dass diese das Stück zu einer vorzugsweisen Komödie der Doppelgruppen machen. Aurora zur Seite, für die sich das

---

1) Herz. Diesen Frieden zu bestät'gen
Reich' Octavio Hand und Herz
Nise'n; denn die schöne Clori
Ist es allzusehr, dass wer
Sie verdiente. (beiseit) Wohl, Tyrannin,
Hab' ich mich an Dir gerächt.

2) Pues sirva este desengaño
Para todos, de saber,
Que hacer del amor agravio,
Poco tiempo puede ser,
Porque como Dios, en fin,
Triunfa de todo despues.

3) gedr. Nov. 1635.

4) antes que el nudo
Del matrimonio enlazase
Dos almas.

Volk von Barcelona erklärt, stehen zwei Liebesritter, Lotario, Conde de Urgel, und Rugero, Bruder der Hofdame Diana. Um Estela's Liebeshuld wirbt der Conde de Ruiselon (Roussillon), welchem sie selbst im Herzen als Nebenfigur den Rugero entgegenstellt, den sie der Schwester so begierig, wie den Thron, zu entreissen sich beeifert. Vergebens bietet Aurora der Schwester die Hälfte des Reiches an.[1] Estela verlangt die ganze Grafschaft[2] und den ganzen Rugero, der, in Barcelona eben eingetroffen, und Zeuge dieser auf dem Marktplatz von dem schwesterlichen Prätendentenpaar erledigten Exposition des Stückes, auf den ersten Blick für Aurora Feuer und Flamme ist, sein Entzücken, üblichermassen, aushauchend in die Ohren seines Dieners Alejo.[3]

Gräfin Aurora erwidert das schwärmerische Entzücken, aber fürserste nur in effigie, bezaubert von dem Jünglingsbildnisse, das sie am Meeresgestade gefunden; das ihr Herz für ewig erobert, und ihre Freiheit für alle Zukunft gefesselt[4]; das ihr Hoffräulein Diana verloren und als das Miniaturportrait ihres Bruders Rugero der schon vor Eifersucht erzitternden, und in der Bangniss, dass es für eine frühere Geliebte gemalt worden sei, kaum sich beruhigenden Gräfin bezeichnet, als ihr Diana versichert, diese frühere Geliebte gehöre ein- für allemal der Vergangenheit an, was schon der Umstand beweise, dass Rugero beim Abschied ihr, der Schwester, und nicht jener Vergangenheitsdame sein Bildniss zurückgelassen.[5] Ueber die verschwie-

---

1) Parte el estado conmigo.
2) que quiero
Mandar sola.
3) Alejo. Mas dime tú á quien te inclinas.
Rugero. Son dos prodigios humanos,
Dos sugetos soberanos,
Son dos mujeres divinas,
Son de la hermosura dueños,
Y Aurora es angel en fin.
4) A este quise, y a este amé,
Mi libertad a este dí.
5) Y disgustado
Me lo dejó á mi, y no á ella.

genen und verlautbarten Liebesgefühle in der darauf folgenden Begrüssungsscene, wo Rugero der regierenden Gräfin Aurora kniehuldigend Herz und Arm, Liebe und Seele zu Füssen legt, brauchen wir kein Wort zu verlieren; noch weniger über die Rodomontaden in Culteranismen, die Rugero bei der Schilderung seines zum hohen Pferde getummelten Zelters entwickelt, auf welchem er vor einem Balcon damals, wo die Dame der längst vergangnen Zeit noch die Gegenwärtige war, Parade ritt. Rugero versteigt sich von der Schilderung seines Pferdes zu einer so verstiegenen Beschreibung der Reize jener Balcondame aus der Zeit der tempi passati, dass er Gefahr läuft, durch einen Sturz vom hohen Pferde vor und in den Augen der eifersüchtigen Gräfin den Hals zu brechen.[1]) So gefährlich ist es, den Gongorismus als hohes Pferd zu tummeln, und so unmöglich ist es für den Liebesgott der spanischen Komödie, den Pegasus Parade zu reiten, ohne bei jedem dritten Schritt über den Anstossungsstein der Eifersucht zu stolpern. Ja das Stolpern gehört zu den Reiterkünsten, und weiss sich etwas mit den blitzenden Funken, die der Huf aus dem Stein des Anstosses schlägt. 'Marte, venció con los celos, Amor venció con la fé', „Mars siegte mit der Eifersucht" — Mars hilft denn auch dem Amor wieder in Steigbügel und Sattel. Lotario eilt herbei, der Gräfin Aurora eine Schilderhebung zugunsten der verbannten Schwester Estela zu melden. Aurora stürzt davon, die Volksbewegung zu ersticken. Die beiden Nebenbuhler, Lotario und Rugero, gerathen wegen Aurora's an einander, für die Rugero aus allen Poren schwärmerische Verherrlichung sprüht, deren lustfeurige Petarden an Lotario's höhnender Herabsetzung der Gräfin verpuffen. Nun fahren die Degen — der oestrus gongoricus wirkt ansteckend, und ergreift auch die referirenden Federfahnen, — wie die Raketen aus der Scheide. Aurora tritt dazwischen. Die Volksbewegung hat ihr blosses Erscheinen gedämpft;

---

1) Aurora habeis andado
Muy grosero y descortés.
(zu Diana:)
Marte venció con los celos,
Amor venció con la fé.

nun findet sie ihre beiden Anbeter in vollem Aufruhr im Palastsaal. Lotario dreht sogleich den Spiess um, beschuldigt Rugero der Schmähungen, die er sich gegen die Fürstin erlaubt hatte, und will zur Züchtigung des Frevels den Degen gezogen haben. Aurora schenkt der Anklage Glauben, entzieht dem Rugero das Wort, noch immer aus eifersüchtigem Groll wegen der Balcondame, und entfernt sich mit Lotario, den Rugero allein lassend mit der letzten Scene der ersten Jornada, an deren Hals er seinen empörten Liebesschmerz ausweint.

Die Kreuzung der 'Lances' von Liebes- und Glücksspielen ist zu Anfang der zweiten Jornada liebesglücklich so weit gediehen, dass sich die Fürstin im Schlossgarten am Meeresgestade in der Barke des Zweifels: wer von Beiden, ob Lotario, ob Rugero der Beleidiger gewesen, mit ihrem Kammerfräulein Diana, die, als Rugero's Schwester, das Ruder demgemäss bewegt, schaukeln und wiegen darf. Sie bietet, versuchsweise, Verzeihung dem Beleidiger an, sey's Lotario oder Rugero. [1] Lotario küsst der Gräfin dafür zweitausendmal die Füsse [2]; Rugero, im Gefühle seiner Unschuld, nicht ein einzigesmal. [3] Der Versuch bleibt in der Schwebe; die Zweifelsbarke geräth wieder in's Schwanken; Aurora schaukelt und wiegt sich vor wie nach [4], und besteigt, da es einmal Schwanken und Schaukeln gilt, besteigt mit dem Grafen Urgel eine wirkliche Gondel [5], zu einer Lustfahrt ins Meer hinaus, und überlässt den Rugero seinen Liebesqualen, die er auf der Trübsal-Flöte mit Gesangbegleitung [6], wie Polyphem bei Galathea's Meerfahrt, bläst. Im Hui schlägt der Wind der 'Lances de Amor' in die 'Lances de

1) — de aquella duda
Pasada á los dos absolvo.

2) Tus pies beso
Dos mil veces.

3) Nunca
Dí gracias del beneficio
Que no he recibido.

4) En pié se queda la duda.

5) Llegue á la orilla la barca
Entrad, Lotario, conmigo.

6) (Cantan dentro.)

Fortuna', und mit dem Winde das Lustschifflein selber um, das der Wind der Fortuna-Lances ohneweiteres gegen die Klippe treibt nnd zerschellt. [1]) Husch, hat der Liebeswind dem Glückswind den Wind abgewonnen: Rugero stürzt sich in die stürmische Fluth, die Aurora nicht so leicht, wie den Volksaufruhr, stillen kann; fischt die Gräfin auf, trägt die Ohnmächtige an's Ufer und überströmt die von salzigen Wogen Uebergossene mit seinen auch von Körnchen gongorischen Salzes durchbeizten Thränen. Während er nach Hülfe sich umsieht, kommt Lotario ganz gemüthlich angeschwommen, gesund und munter wie ein Fisch. Mittlerweile hat sich auch Fürstin Aurora aus der Ohnmacht erholt; erblickt Lotario, und in ihm ihren Lebensretter. [2]) Graf Urgel hüllet sich in den Mantel halb und halb deprecirender Bescheidenheit, lässt sich indessen den guten Glauben der angebeteten „Hoheit" gefallen [3]), die sich doch lieber von Rugero hätte retten lassen, was sie ihm, als er wieder mit Hülfeleistern zurückgekehrt, durch die Blume liebesschmerzlicher Ironie [4]), zu verstehen giebt, den Lotario als ihren Retter bezeichnend. Kann die Meeresfluth selber wechselvoller wallen und wogen, als hier die 'Lances de Amor y Fortuna' ineinanderschlagen? Bei keinem spanischen Dramatiker durchdringt das Titelthema so sättigend alle Theile und Momente der Komödie und gliedert diese so kunstreich zu einer thematisch dialogisirten Situations-Glosse, wie bei Calderon. Mit rührend entsagungsvoller Selbstbescheidung kann Rugero nur auf seine noch triefenden Kleider, als Zeugen seiner bestandenen Wasserprobe, weisen, da auch Triton Lotario — Mann bis zum Degen-Gürtel, von da ab im Lug- und Trug-Fahrwasser rudernder Fischschwanz — dieselbe bestandene Probe an jedem nassen Faden nachweisen kann, sieht sich Fürstin Aurora, zu ihrer Betrübniss, wieder in der

---

1) Rug. Ya roto y despedazado
En breves partes está.
2) La vida le debo.
3) No haya
Tales extremos tu Alteza.
4) Aurora. Mucha quereis vuestra vida,
Sois muy temoroso de agua.

Lage, dem so schwer von den Lances de Amor y Fortuna heimgesuchten Rugero den Rücken zu wenden und ihn seinem Liebesbewusstseyn und seiner unerschütterlichen Opferfreudigkeit zu überlassen. [1])

Die Zwischenscene ist Aurora's aus Barcelona verwiesener Schwester Estela gewidmet, die Rugero's in der Nähe der Stadt belegenes Landgut mit ihrem Anbeter Conde de Ruiselon und ihrem Kriegsvolk zunichte wirthschaftet [2]) und trotz der Nachricht, dass Rugero in Aurora's Dienste getreten, an der Hoffnung festhält, ihn für sich und ihre Partei zu gewinnen, da der Ueberbringer jener Nachricht, Rugero's Diener Alejo, zugleich Aurora's Abscheu gegen seinen Herrn meldet. [3])

Was für 'Lances' schüttet nun im Schlossgarten zu Barcelona der blinde Amor aus seinem Köcher, und die blinde Fortuna aus ihrem Lottobeutel zu den Füssen der gleichfalls blinden, und nun gar noch mit schlummergeschlossenen Augen daliegenden Aurora aus? Zuerst trippelt Lotario, der Glücksvogel, heran; nimmt aus dem Blumenstrauss, den die Schlummernde in der Hand hält, ein Rosenzweiglein und kritzelt mit dem Finger in den feuchten Sand Liebesworte, die den Tausch seiner für die entwendeten Blumen zurückgelassenen Seele verrathen. [4]) Kaum ist der Glücksvogel davongehuscht, kommt der Pechvogel, Rugero, mit einem Schmuckkästchen [5]), als Kriegsbeitrag, dahergeflogen, setzt das Kästchen hin, liest im Sand die Liebesinschrift, löscht sie weg und kritzelt einen auf die Kriegsbeisteuer zielenden Vier-

1) Y yo la hago juramento
Que en la guerra con las armas,
Y con mi hacienda en la paz
He de servirla y amarla.

2) La hacienda que destruye y que saquea
De Rugero mi primo.

3) pues sirve á Aurora,
Que le aborrece.

4) (Escriba en la arena con el dedo.)
„El que á tua rara belezza
Aquellas flores hurtó
El alma en prendas dijó,
Que esta es la mayor riqueza.“

5) cofrecillo de joyas.

vers in Sandscrit, Entschuldigung für die Kühnheit des Spenders erbittend [1]) und verschwindet. Im Umsehen ist Glücksvogel Wiedehopf, mit Fortuna's Wunschhütlein als Schopf, wieder auf dem Posten, und complimentirt sich vor der erwachten Gräfin zum scharrfüsselnden, von Aurora ihm auf den Schopf zu insinuirten Darbringer des Schmuckkästchens mit Ja und Nein und mit dem einen Kratzfuss auf die Sandschrift zeigend, und hüpft davon, freudig verwundert über sein ihn verfolgendes Wiedehopf-Glück und über die erwünschte Verwirrung, worin er im Trüben fischt.[2]) Zum Schaden hat der arme Unglücksvogel seiner selbst, der um alle Juwelen seines Huldigungsgefieders berupfte Rugero, nun auch den Spott; Aurora weist ihn aus ihrer Nähe; sie will ihn nicht mehr vor Augen sehen und verwünscht, dass sie diese jemals auf sein Bild geheftet.[3]) Und wiederum steht Rugero auch, angesichts der letzten Solo-Scene des zweiten Actes da, ein Spottbild seiner selbst und der Spielball der 'Lances de Amor y Fortuna'.[4])

Nicht genug an Amors, an Fortuna's Augenbinde, eröffnet Rugero auch noch mit einer Binde um das Gesicht die dritte Jornada, unter deren ihn unkenntlich machender Hülle er Gräfin Aurora aus dem Feuer der von ihrem Kriegsheer gegen Estela's gewonnenen Schlacht trug, „ein Atlas mit der Himmelskugel auf der Schulter.“[5]) Die Fürstin lohnte dem Unerkannten die Rettung mit einem kostbaren Ringe, den Alejo, freudig erstaunt, an seines Herrn Finger erblickt, mit der noch freudigeren Aussicht auf des Brillantrings alsbaldige Versilberung. Die Aussicht ist zur Thatsache geworden und dank dem 'Lance', dass

---

1) „Quien en esta ciudad
Guerra espera por momentos,
A tales atrevimientos
Da licencia: perdonad.“

2) ¡Hay confusion mas felice! (Vase.)

3) Que ya no quisiera veros,
Ni haberos visto pintado.

4) Enanimando en mi pecho
Lances de amor y fortuna

5) Atlante fui, la maquina del cielo —
Felice aseguré sobre mis hombros.

Alejo den Ring in Lotario's Hause versetzte, sieht sich dieser im Besitze des Kleinods. Um dem Parallelismus der Liebes- und Glücks-Lances nichts schuldig zu bleiben, hat sich Lotario nach dem Muster von Rugero's Kriegsschild, worauf vier apokalyptische S gemalt sind, ein ähnliches mit demselben vierfachen Buchstabenschnörkel fertigen lassen. Die gleichen Schilde versetzen die Gräfin, bezüglich der Recognoscirung ihres Retters, in jene Ungewissheit, in welche der Anblick nicht zu unterscheidender Menächmen versetzt. So viele S, so viele Menächmen; die verschiedene Sinnesdeutung der achtfältigen Hieroglyphe [1]) bietet keine Handhabe zur Kennzeichnung ihres Retters aus der Schlacht, und das einzige Erkennungsmerkmal, der Ring, ist in Lotario's, und nur die leere, von Alejo, während sein Herr schlief, ausgeplünderte Kapsel in Rugero's Besitz. Spiegelfechterei der Hölle! greift sich Rugero in die Haare und stürzt davon mit dem Ausruf: „Ich Unglücklicher! und mit 'Lances' bespickt, so dicht, wie der H. Sebastian mit Pfeilen. Da schlägt

1) Die vier S auf Lotario's Schilde bedeuten nach seiner Erklärung:

Que á declararlas me obligo
Las eses, pues así digo
A tu beleza, que amante,
Quejoso, triste y constante,
Sirvo, Siento, Sufro y Sigo.
Dass ich klagend, trauernd, standhaft
Huldigend Dir in Liebestreue,
Diene, leide, dulde, folge.

Rugero legt seine Schiboleth-Vier-S so aus:

Y así será el amor, siendo perfeto,
Sabio, solo, solicito y secreto
Und so wird seyn vollkommne Liebe
Weise, einzig, sorgsam, heimlich.

Den parodistischen Senf dazu giebt Gracioso Alejo:

Las eses deste blason
Siendo el amor Sabañon,
Sacristan, Sastre y Sufrido.

Dieses Wappens S bedeuten:

Lieb' ist Frostbeul', Küster, Schneider, Sündbock.

Wir erblicken in den vier Eses zwei Paar von den vierzehn Sieben-Schwabenstiefeln des spanischen Parallelschema's.

2) ¡Yo desdichado!

mit einmal Lotario, Conde de Urgel, ein Fortuna-Rad, und bekennt mit seinem auf den Kopf gestellten Charakter den gespielten Trug und den wahren Sachverhalt. [1]) Nur mit einem Endchen von Fuchsschwanz bleibt der abgeworfene Balg noch an der improvisirten Selbstentlarvung hängen: die Verleumdung, dass Rugero mit Estela in verrätherischem Einverständniss stehe und mit ihr heimliche Briefe wechsle. Dabei giebt sich das Endchen vom Fuchswedel den Anstrich, als wär' es das Ende gut, Alles gut, und als stäk' in ihm kein falsches Haar, nicht eins von allen den Haaren, vom übrigen Fuchsschweif, den er mit dem Balge abgestreift. Nach dieser Verwandlungslance im Charakter des gänzlich verzeichneten Grafen v. Urgel, erfolgen noch zwei Scenenverwandlungen. Die eine ereignet sich zur Nachtzeit auf der Strasse vor Rugero's Haus, das Estela mit ihrem Anbeter, dem Grafen von Roussillon heimlich beschleicht, in der Zuversicht, dass Rugero, infolge des Zerwürfnisses mit der Schwester, unabwendbar ihrer Partei gewonnen und an ihre siegreiche Fahne gefesselt sey. [2]) Alejo, dem die Vertretung und Rechtfertigung seines Herrn vor Fürstin Aurora einen an allen Gliedern zerschlagenen, ausgerenkten und von den Hofpagen auf einem Laken unbarmherzig, Sancho-Pansamässig geworfelten und geprellten Leib [3]) eingetragen, schleppt sich jammernd an Rugero's Hausthür, wo ihn Estela und der Conde finden und sich von ihm in das Haus führen lassen. Ein Zimmer in Rugero's Wohnung stellt die letzte Scenenverwandlung dar, mit dem herkömmlichen Entwickelungsapparat von schwarzem Cabinet, heimlichen Verstecken, Behorchen und allgemeinem Compromiss behufs Knotenlösung und Komödienschlusses, in der Beleuchtung eines herbeigebrachten Kerzenlichtes. Das nächtlich schwarze Cabinet hat bereits Fürstin Aurora, — erschienen, um sich selbst von der Wahrheit der Aussage Lotario's, das verrätherische Einverständniss zwischen Rugero und

---

1) Con industria quise yo
Quitarle el bien que no espero.

2) Porque teniend á Rugero
De nuestra parte, ¿Quien duda
La gloria del vencimiento?

3) Desgonzado traigo el cuerpo.

Estela betreffend, zu überzeugen, — mit ihrer Hofdame Diana in Beschlag genommen, einer Mondgöttin, die, als Aurora's Trabantin, sich durch das ganze Stück in ihrer unsichtbaren Mondphase hält, ohne jegliche Spur einer merklichen Gegenwart, durch irgend welchen Einfluss auf ihre Aurora-Sonne und auf die Komödie. Bald tritt auch Estela ein, mit Roussillon eingeführt von Alejo, als Lastträger. Beim Erblicken Estela's in Rugero's Zimmer, wirft Aurora mit doppelten Ausrufungs- und Fragezeichen um sich, Aparte's voll, und das Haupt-Aparte voll, den Schlupfwinkel. Bei Alejo's ihr, wegen der Pagen-Prelle, in Estela's Hand geschworenen Rache [1]) ist Gräfin Aurora auf dem Sprung, aus ihrem Versteck hervorzustürzen, doppelte Dolche statt Ausrufungszeichen schwingend. [2]) Rugero's Stimme erschallt von aussen; er kommt mit Lotario, dem Glücksritter, der an ihm Lances de Fortuna, wie Turnierlanzen an einer Türkenpuppe, entzweigebrochen, und nun gar selbst als Pfahl in seinem Fleische steckt. Wupp! lässt Alejo Estela und ihre Begleiter in ein zweites Cabinet sich verbergen. Aus der Erörterung zwischen Lotario und Rugero, der seinen schnöden Liebesglücks-Wegschnapper mit dem Degen in der Faust zur Rechenschaft zieht, erfährt Aurora zwar Rugero's Unschuld, springt aber trotzdem, wegen Estela's Anwesenheit, geharnischt in Eifersucht von Kopf bis Fuss, aus dem Versteck hervor, wie Minerva aus des Donnerers Schädel, rasselnd und klirrend in allen Fugen ihrer Rüstung und Entrüstung, bis Estela, mit Conde Roussillon nun aus ihrem Horchversteck hervorgetreten, sich vor ihrer Schwester zum Ziele legend, und ihr, als gebietender Fürstin, huldigend, den Unterwerfungseid mit dem für Aurora's Ohr noch lieblicheren, beglückenden Schwur besiegelt, dass Rugero von ihrer Gegenwart in seinem Zimmer nichts gewusst, nichts geahnet. [3]) Nun kann

1) Si con vosotros me vengo
Desta Aurora, desta alba
Noche para mi.

2) Aurora. ¿Que espero?
— — — — — —
¿Que no salgo
A matar un embustero.

3) Doy palabra, que Rugero
No supo que yo aqui estaba.

auch der letzte stehende Auskehrtanz vor sich gehen mit verschränkten ineinandergelegten Händen, die den gelösten Komödienknoten zu unlösbaren Eheknoten knüpfen. Aurora's fürstliches Händchen ruht in Rugero's, Estela's in Roussillon's Hand und Lotario's, der Glückszufälle so geschickt, wie der Fliegenschnäpper Fliegen, aufschnappt, hat schon Diana's Hand erschnappt, faute de mieux.

Val. Schmidt's Wahrspruch (wahr a non lucendo) über diese Komödie fällt dahin: „Die Tiefe des das Ganze beseelenden Gedankens erhebt dies Werk über die meisten heroischen Schauspiele unseres und aller andern Dichter. Die Stimme Gottes, die im Busen höherer Naturen durch das Gefühl sich offenbart, tönt auch in Aurora's Herzen vernehmlich und unbezwinglich. Gerade die Liebe hat diese Stimme geweckt, ja die Liebe ist selbst nichts als diese Stimme. Aber diesem hohen Ruf stellt sich entgegen das Glück, der Zufall, die Fortuna, der Erdgeist mit seinen wunderlichen Launen. Aurora wird unsicher und schwankt, Rugero duldet und schweigt, bis ein gütiger Gott sich Beider annimmt und die Verwirrungen löst." Du gütiger Himmel! Dieser gütige Gott ist der gewöhnliche Deus ex machina, der aus dem, infolge auf's höchste gespannter Zufallsverwickelungen, platzenden Komödienknoten letzten Endes hervorspringt. Wie in der Regel zeichnet sich auch diese Calderon'sche Komödie, nach unserer mit ihrem Verlauf Schritt haltenden Analyse, mehr durch die Kunst schematischer Verwickelungen, als innerer Entwickelung aus. Um nun auch eine äussere dramatische Auflösung zustande zu bringen, musste auch hier die Contrastfigur zu Rugero, der, unseres Dafürhaltens, psychologisch und dramatisch völlig verfehlte Lotario aus der Rolle fallen und sein freilich unhaltbarer Charakter eine Volte schlagen, die sich an stegreiflicher Verwegenheit mit den unversehensten Lances de Amor y Fortuna messen darf. Derselbe gütige Gott von Zufallslösung, derselbe wie vom aztekischen Messpriester der leibhafte Gott [1]) in die Oblate, also vom spanischen Komödiendichter in seine Zufallsspiele hineingegaukelte und schliesslich offenbarte Deus ex machina nimmt sich des Schlusses und der Lösung der Verwir-

1) Gesch. d. Dram III. S. 571.

rungen auch bezüglich der Estela an, dank ihrem durch einen blossen Zufall herbeigeführten Fall aus Rolle, Charakter, geplanten Intriguen — durch den Zufall der zugefallenen Mausefalle, in die sie gerathen, der Versteck-Falle im Cabinet bei Rugero. [1]) Was „die Stimme Gottes" betrifft, „die im Busen höherer Naturen durch das Gefühl sich offenbaret", welche Stimme „auch in Aurora's Herzen vernehmlich und unbezwinglich tönt", — so ist diese Stimme in den Herzen der Liebesheldinnen der spanischen Komödie, nicht die Stimme Gottes, nicht die Stimme des Himmels, nicht die der 'cielos', sondern die der „celos", der Eifersucht, des Dämons, an dessen Höllenfackel der Liebesgott der spanischen Komödie seine Fackel anzünden, oder gar mit dem Dämon die Fackel tauschen muss, um die Herzen seiner Komödienhelden und Heldinen zwischen zwei Feuer zu nehmen. Mit keiner andern als mit dieses Dämons Fackel zündet Amor auch das Herz der Fürstin Aurora an, mit der Fackel der Eifersucht, wegen Rugero's verflossener Geliebten, jener zur Mythe gewordenen Balcondame, jener „Leonore", die um's Morgenroth emporfuhr, lange bevor Aurora für Rugero glühte. Also nicht „gerade die Liebe hat diese Stimme geweckt", sondern gerade umgekehrt: die verschwiegene Eifersucht hat in Aurora's Herzen die Stimme der Liebe wach erhalten, behufs deren Erweckung Aurora selbst in einem Aparte den Amor herbeiruft. [2]) Liebe in einem spanischen Herzen kann so wenig ohne Eifersucht brennen, wie die Kerzenflamme ohne Docht und Schnuppe. Der fortwährende Widerstand, den Val. Schmidt diese „innere Stimme" Lotario's Bewerbungen leisten lässt; der „tiefe Unmuth", womit Val. Schmidt Aurora's Brust erfüllen lässt, weil sie nicht dem Rugero ihre Rettung verdankt, sondern dem Lotario; das „gebrochene Herz", das Val. Schmidt der Gräfin Aurora in den Busen schiebt; die Erklärung, die er sie dem Lotario machen lässt: „ihm verdanke

1) Est. — conociendo
Que es imposible escaparnos.

2) Aurora. (ap.)
Vuelva el amor,
Vuelva encender la llama
Del pecho. III. esc. 8.

sie Alles" (Lotario nämlich; auf Val. Schmidt würde das schon eher passen) — „ihm verdanke sie Alles, aber auch sie sey unglücklich, unglücklich in der Liebe" [1] — dies sind Kukukseier schwärmerischer, schönseelischer Gefühle, es sind untergelegte Auslegungs-Kukukseier, die der tiefkundige Inhaltsauszieher der Calderon'schen Komödien, dem heroischen Schauspiel, 'Lances de Amor y Fortuna', aus Liebe und auf gut Glück in's Nest geheckt hat. Schade nur, dass die commentarischen Kukukseier zugleich Windeier sind. Können wir nun und die Leser unserer Analyse dem gelehrten Romanisten hinsichtlich der „Idee" des Stückes nicht folgen, so treten wir mit desto lerneifrigerem Danke in die Fusstapfen unseres hochverdienten Vorgängers, wo es gilt Notizen zu benutzen, die er, wie Heine's Schöpfer „Ratzen, Affen, Kälber," aus dem Schweiss seiner gelehrten Stirne geschaffen. Mit freudigem Dankgefühle theilen wir daher als Schlussnotiz zu der besprochenen Komödie die wörtlich aus der von so Vielen ausgebeuteten Schrift abgeschriebene Zugabebemerkung mit: „In seinem zweiundzwanzigsten Jahre, 1657, brachte Guinault eine Bearbeitung unseres Schauspiels auf die Pariser Bühne, unter dem Titel Les Coups de l'Amour et de la Fortune (Theâtre de Guinault, t. II.) . . . Wir begnügen uns hier, in Beziehung auf unsern Calderon, zu bemerken, dass in Guinault's Arbeit alles Zarte und Tiefsinnige des Originals bis auf die letzte Spur vertilgt ist, und dass es sich nicht der Mühe lohnt, die einzelnen Abweichungen durchzugehen und den Bearbeiter zurechtzuweisen." Gläubig falten wir die Hände, die Angabe wird von Eug. Hartzenbusch bestätigt. Desgleichen Val. Schmidt's Unternotiz, betreffend des Akademikers Bois-Robert 'Coups d'Amour et de Fortune', mit Verweisung auf die 'Bibl. universelle des Romans' II. Janv. 1776, p. 208—213. [2])

---

1) a. a. O. S. 130. 131. — 2) a. a. O. S. 133. Hartz. fasst die Notiz in folgenden Wortlaut: „Imitada en Frances año 1656, por Bois-Robert y por Guinault." Aquel dió á su obra el titulo de Les coups de l'amour et de la fortune, ou L'heureux infortué; este la intituló simplemente Les Coups d'Amour et de Fortune. (Com. de Calder. IV. Notas y Illustrac. p. 706.)

Wie im Märchen die drei goldenen Haare, die dem in ihrem Schoosse schlummernden und von ihr gelausten Teufel seine Grossmutter ausrauft, dem jungen, mit einer Glückshaut geborenen Abenteurer zu einer Königstochter als Gemahlin und einer Morgengabe von zwei mit Gold und Schätzen beladenen Eseln verhalfen: [1]) einen ähnlichen Einfluss scheinen die drei diesen trichotomisch dreinamigen spanischen Komödien ausgerissenen Titelkopfhaare auf das Schicksal ihres Helden auszuüben. Doch giebt es auch dreinamige Komödien, wo die drei Teufelshaare dem Scheitelhaar jenes Riesen im 'Orl. furioso' gleichen, woran des Riesen Kopf selber hängt, da mit dem abrasirten Scheitelhaar des sonst durch dasselbe gefeiten und unbesiegbaren Ungethümes Kopf zugleich fällt. Eine derartige Komödie, deren Helden ein verwandtes Schicksal trifft, wo ihm nämlich der an einem Haar schwebende Dreititel an Hals und Kragen geht, ist beispielshalber Calderon's

Un Castigo en Tres Venganzas. [2])
(Eine Strafe in drei Sühnungen.) [3])

Wir aber fassen diese Komödie nur, wie die Gelegenheit, bei den drei Haaren, um von diesem nicht eben zu den Meister-

1) Br. Grimm, Hausmärchen. Gr. Ausg. 1837. No. 29. S. 152. — 2) Dergleichen fanden wir auch bei Lope: 'Los Tellos de Meneses' z. B. mit dem dreifaltigen Paralleltitel: 'Valor, Fortuna, Lealtad'. (Gesch. d. Dram. X. S. 242.) — 3) Gedr. Huesca 1634, zusammen mit zwei anderen Stücken Calderon's: Amor, honor y poder und La devocion de la Cruz unter anderem Titel in Parte veinte y ocho de Comedias de varios Autores. Die eine Strafe trifft den dreifachen Günstling-Schurken Clotaldo, für Hochverrath am Vaterland; für Meuchelmord am Nebenbuhler bei Doña Flor, und für das dritte Verbrechen, Mordversuch an seinem Fürsten, Carlos, Herzog von Burgund, der auf einer Jagd den meuchlerischen mit Räubern aus dem Hinterhalte hervorbrechenden Buben niederstreckt. Die schwarze Cerberus-Seele aushauchend, bekennt Clotaldo seine Frevel. Don Federico, Doña Flor's Geliebter, aus dem Kerker zum Herzog entboten, in dessen Armen er als todt zusammenstürzt, überwältigt von Schmerzgefühlen beim Enthüllen von Clotaldo's Ränken und Verleumdungen*), und vom Herzog als Leiche auf

*) Con mortales ausias
Lachando, en mis brazos muerto
Se la quedado.

stücken der Geryonischen Komödiengattung zählenden Stücke zu Calderon's historischen Schauspielen aus der spanischen Geschichte einen Uebergang zu nehmen, und diese Classe mit dem besten im Genre der Triangelkomödien, deren drei Versteckwinkel gleich sind zweien rechten Parallelschemen, die durch alle Komödien laufen — um mit dem besten der Drei in Eins und der Eins in Drei Stücke, wohl gar dem besten unter Calderon's Dramen überhaupt: mit der tragisch ausgehenden Komödie,

Las tres justicias en una [1])
(Drei Vergeltungen in Einer) [2])

die Reihe der historischen Schauspiele Calderon's zu eröffnen.

Die tragische Drei-Vergeltungskomödie zeichnet sich vor allen bisher von uns erörterten Dramen des Calderon zunächst dadurch aus, dass sie anstelle eines abgehetzten Convenienzenmotivs, wie ritterliche Duellehre, ein Naturmotiv, die Stimme des Blutes, zum Grundgedanken nimmt. Ausser diesem, einem substantiellen, menschlichen und daher auch poetischwürdigeren Gehaltkerne verdankten Vorzug, darf sich das Stück auch einer, solchem Motive angemesseneren Verwickelungsform rühmen, indem das in den meisten andern zutodte gehetzte Schema hier in die Vorgeschichte der durchgeführten Handlung fällt und die reine Entfaltung der Herzensconflicte nicht durchkreuzt, und nicht mit den eitlen Wirrgeweben des künstelnden Situationswitzes überzieht und entstellt.

Ein lebhafter Räuberüberfall im Waldgebirge, in der Umgegend von Saragossa, bekundet die Expositionsbravour des

---

den Armen dem Clotaldo zur Bestattung zugetragen, — Federico ersteht aus dem Grabe, und wird von Manfredo mit dessen Tochter, Flor, zur Freude des Herzogs, vermählt, des Rächers dreier Schandthaten mit einer Strafe.*) Der Inhaltsauszug bei Val. Schmidt. S. 172 f., klarer und kürzer bei v. Schack, III. S. 212. Hartzenb. III. p. 276 f. 395.

1) 1651. — 2) Uebers. v. Gries. Bd. 6.

---

*) Y tengan con un castigo
Fin tan justas tres venganzas,
Mia, tuya y la de Federico.

grossen in Lope de Vega's Schule gebildeten Meisters. Nicht etwa durch die scenische Bewegtheit allein; die intensive Eingangswirkung entspringt vornehmlich aus der Gegenüberstellung der drei Hauptfiguren auf den ersten Wurf, deren Beziehung der Zuschauer, sogleich im Innern ergriffen, ahnt, und mit einem spannungsvollen Vorgefühl der Verwickelung und verhängnissdunklen Katastrophe auffasst. Den greisen Don Mendo de Torrellas erblicken wir, nach einem vergeblichen muthvollen Kampfe mit den Banditen, vor dem hinzugetretenen Räuberhauptmann Don Lope, knieend, nicht um sein Leben, nicht um Mitleid flehend. Er appellirt von der Strenge seines Bewältigers an dessen höhere Richterstrenge. [1]) Und kniet auch nur im Hinblick auf seine Toehter Violante, die schon der Räuber Vicente vor Don Lope's Eintritt seinem Hauptmann als Beute zugedacht hatte. [2]) Don Lope heisst den Greis, „dessen Stimme zuerst sein Herz zur Milde lenkt vom Grimme" sich erheben. Der Text lautet prägnanter: „denn Du bist der erste Mensch, der meinen Grimm zum Mitleid bewegt. [3]) — Vom Eindruck aber auch bewegt, den die Schönheit der Tochter auf ihn ausübt, und deren aufloderndes, einem solchen Vater entsprossenes Blut, das sie mit dem des Vaters mischen zu wollen schwört, falls es von Räuberhand vergossen würde, Don Lope mit dem Gelöbniss besänftigt, dass ihre Schönheit es sey, die vermocht sein Thun zu wenden, weil er vor ihrem Bilde zuerst empfand, was Achtung

---

1) Y ya que tu venida
Es ultima sentencia de mi vida,
De tu rigor a tu rigor apelo;
No te pido piedad.

Und da Dein Spruch mein Leben
Zu richten hat, verlang' ich ohne Beben,
Dass Strenge Deiner Streng' Obrichter werde.
Nicht Gnade will ich flehn.

2) Vic. De nuestro capitan será trofeo.

3) Alza del suelo,
Que el primer hombre has sido,
Que á compasion mi colera has movido.

ist und Milde.[1]) Hier ist kein Zug, der nicht edel, schön, im besten Sinne theatralisch, auch kunstgemäss dramatisch und in Vorbereitungsweise spannend wäre. Don Lope befragt Don Mendo um seiner Reise Ziel und vernimmt, dass er von einer im Dienste des Königs Don Pedro von Aragonien unternommenen Gesandtschaftsmission nach Frankreich, Rom und Neapel nun wieder in die Heimath, nach Zaragoza, zurückkehre, und Don Mendo verpfändet sein Wort dem Banditenhauptmann:

Wenn das Verhängniss
Durch grausame Bedrängniss
Dich zwang zu solchen Thaten,
Will ich Dir helfen, rathen,
Verzeihung Deiner Sünden
Für meine Dienst' eintauschen und verkünden,
Dass meine Seele dankbar Dir ergeben
Und Schuldnerin Dir bleibt für Ehr' und Leben.

Don Lope hat jede Hoffnung auf Gnade aufgegeben, wiewohl durch „Schönheit" mehr, als durch „Bosheit" in seine Lage verstrickt. Don Mendo wiederholt indess sein Versprechen: „Keine Gunst will ich vom König flehen, Bis ich dein Schicksal werd' erleichtert sehen." Lope heisst die Räuber sich zurückziehen und giebt seine Herkunft an. Er nennt sich Lope de Urrea, Sohn Don Lope's de Urrea. Don Mendo fühlt sich nur stärker verpflichtet, da er vormals in freundschaftlichem Verhältniss zu Lope's Vater gestanden. Für Lope aber ist just dieser Umstand ein Grund mehr, an dem Erfolg von Mendo's Verwendung zu zweifeln. Bei Lope's Erwähnung seiner Mutter, Doña Blanca de Vila, die, ein fünfzehnjähriges Mädchen, sein im Alter vorgerückter Vater, Don Lope, heimgeführt, zuckt Don Mendo in einem Aparte zusammen: „Was dringt ihr, Lästige Bilder auf mich ein?" Gezwungen von den Eltern hatte sich Doña Blanca mit dem gealterten Manne vermählt, fährt

1) — Ella*) ha sido
Tambien la que mi accion ha suspendido;
Siendo el primero efeto
Que vi en mi de piedad y de respeto.

*) la 'peregrina belleza'.

Don Lope fort: „Nun erwäget Ihr und schliesset Selber, was für Lebenssäfte Musst' ein Sohn in sich verbinden, Der zur Welt kam als Erzeugniss Solcher schläfrig lauen Liebe." [1]) Mit diesem Wink deutet Don Lope den Schlüssel des Stückes an, auf den noch manches andere Drama Calderon's, z. B. das im selben Jahr verfasste: 'Die Andacht zum Kreuz' (La Devocion de la Cruz) gesetzt ist. Der Dichter leitet tragische Folgen von einer gegen die Natur gleichsam geschlossenen Missheirath ab, wie von einer astrologischen Constellation oder Conjunction der Gestirne, die eine verhängnissvolle Säftemischung bewirke; also doch mehr im Sinne einer schicksalähnlichen Naturbestimmtheit, eines Naturzwanges, als in Absicht auf eine Versündigung an einem geistigeren Principe, das den Naturzwang zu brechen vermöge: auf einen an dem Sittengesetz begangenen Frevel. Seltsamerweise legt der Dichter sein Naturdogma seinem Helden, als vermeintem Vertreter desselben, Dem gegenüber in den Mund, der schliesslich als sein Vater sich ausweist, mithin Lope's Naturdogma Lügen straft, und dasselbe unter der Hand gegen ein sittliches Schuldmotiv vertauscht und gleichsam escamotirt, da Don Mendo's Ehr'- und Pflichtvergessenheit, — eine sittliche Verschuldung also vonseiten des Vaters, — seines Sohnes, Don Lope's, Charakter und Schicksal bestimmt hatten. Das Thema, in der „Andacht zum Kreuz" bis zu den äussersten Consequenzen sittlicher, aus Blutschande, mithin einer Sünde auch gegen das Natur- und Racengesetz, entsprungener Verwilderung hinausgetrieben, wo dann die Sünde gegen das Naturdogma, ohne alle Warnung durch die Stimme der Natur, zugleich mit dem gräuelvollsten Verbrechen gegen das Sittengesetz, lediglich durch das Gnadenehren-Dogma, ja inkraft eines blossen die Form dieses Zeichens tragenden Muttermaals, gesühnt und ausgelöscht wird — dieses Thema wird in unserem vorliegenden Drei-Vergeltungsdrama geradezu ad absurdum geführt, und wir damit angeführt.

---

1) Imaginad discursivo
Ahora vos de qué humores
Compuesto nacería hijo
Que nacia para ser
Concepto de amor tan tibio.

Sehen wir zu, ob es wie dort, in der „Kreuzes-Andacht", schamanenhaft, durch den blossen, unerschütterlichen Glauben an das kreuzförmige Muttermaal, an das zufällige Zeichen eines symbolischen Bildzeichens, — ob das Thema ähnlich auch hier für eine blos formelle, oder ob es für eine wirkliche Gewissensschuld gegen Ehre und Pflicht eine tragische Sühne erfährt.

D. Lope, der sein wüstes, antisociales Leben, sein Räuberhandwerk, als Erzeugniss solcher „schläfrig lauen Liebe," wie die Missehe eines bejahrten Vaters und einer jungen Mutter sie nothwendig zur Folge habe, herleitet, knüpft an diese physiologisch immerhin fragliche Voraussetzung, da ein altersschwacher Vater eben keinen wilden heissblütigen Stürmer und Dränger zu zeugen angethan seyn dürfte — knüpft die weitere Folge an die Missehe seiner Eltern:

Lieb' erzeugt' ich in der Mutter
Und im Vater Widerwillen.[1])

Auch dieses Symptom würde vor der physiologischen Psychologie nicht bestehen, die gerade das Gegentheil als Thatsache geltend machen müsste: dass nämlich bei so gestellten Dingen der alte Vater sich seines Sprösslings von Herzen erfreuen, dagegen die junge, durch elterlichen Zwang an den greisen Gatten gefesselte Mutter gegen das Kind Widerwillen hegen musste. Doch ist ein dramatischer Held und Räuberhauptmann nicht zur Aufstellung von richtigen physiologischen Prämissen verbunden; vielmehr befugt, sich beliebigen Täuschungen hinzugeben, wenn diese nur wahrscheinlich sind, und zu dramatisch ergreifenden Verwickelungen führen. Don Lope spinnt die Folgerungen behufs Erklärung seines lasterhaften Wandels so weit aus, dass er die Eltern, der Mutter allzunachsichtige Liebe und des Vaters, seine Erziehung, aus Hass gegen ihn, vernachlässigende Gleichgültigkeit für die Zügellosigkeit seines Naturells und seiner Leidenschaften verantwortlich macht.[2]) Als den Gipfel seiner Jugendfrevel schil-

1) Fue por afectos distintos,
De amor que engendré en mi madre,
Y de odio en el padre mio.

2) So von aller Aufsicht frei,
Lief mein ausgelassner Wille

dert D. Lope die Verführung einer jungen Dame und, in obligater Folge, die Tödtung ihres Bruders im Zweikampf; Frevel, welche nicht nur die Grundsäulen des spanischen Drama's, insbesondere des Calderon'schen, bilden; Frevel, welche in diesem Drama sogar als Ritterbrauch und Ritterehrenpflichten beschönigt erscheinen. [1])

Hier unterbricht Don Lope's curriculum vitae „Lärm hinter der Scene." Bandit Vicente, Don Lope's Diener und Gracioso des Stückes, meldet, schreckkeuchend, Gerichtsdiener im Anzug. Mit dem Rettungsruf: „In's Gebirge denn!" trennt sich Don Lope, der kein Räuber Moor ist, von Don Mendo, auf dessen Verlangen nach einem Legitimationszeichen im Falle günstiger Verwendung, ihm Lope ein Dolchmesser (cuchillo) giebt, das, bei der Hast des Ueberreichens Lope's Hand ritzt. — Ein „Omen!" erzittert er. Ist doch das Superstitiöse die complementäre Farbe zum Tragisch-Düstern, insonders für das spanische und namentlich für das Calderon'sche Drama, wo, wie beispielsweise in „Eifersucht das grösste Scheusal", ein zu Boden fallender Dolch den Herodes, das grösste Scheusal als Eifersucht, „der Basilisk", mit Entsetzen erfüllt. Mendo, Lope, Violante, sie enteilen jeder mit seinem Aparte: Don Lope

D. Lope. O mein Wahn, wie Vieles sahen
Wir in Einem Augenblick! (ab.)
D. Mendo (beiseit).
O wie viele Dinge, Zufall,
Bringst Du dem Gedächtniss wieder!
Violante (beiseit).
Nein, gewiss, so liebenswerth
Sah ich das Verbrechen nimmer.
O mein Herz, wie Vieles nehm' ich
Mit mir fort, um nachzusinnen!
(Beide ab.)

Im Audienzsaale des Königlichen Schlosses zu Zaragoza finden

Ohne Zaum und ohne Zügel
Durch der Lasterbahn Gefilde.
1) Ehre, wilder Basiliske! —
¡Oh honor, fiero basilisco! —

ruft auch Don Lope, sich mit dem ritterbürtigen Ehrenschilde in Einem Athem deckend und befleckend.

wir Don Lope Vater zu des Königs Don Pedro von Aragonien Füssen, den wir schon als Berufsgenossen Don Pedro's I. von Castilien, gen. „der Grausame," als Aragons 'Rey Justiciero' „König Rechtssprecher" oder „Rechtspfleger" kennen. [1]) Don Lope Vater, des Sohnes, wie wir eben sahen, durch Häscher unterbrochene Lebens- und Liebesgeschichte, bis zu dessen Flucht in die Wälder und Räuber-Hauptmannschaft, zu des Königs Füssen zu Ende führend, erfleht vom Könige Gnade für den Sohn, wegen Tödtung des Bruders der verführten und verlassenen Geliebten und auch der gleichzeitigen Ermordung eines Schergen wegen, der den Sohn, jener Tödtung halber, zur Haft hatte bringen wollen. Der Greis fleht so rührend, so herzbeweglich, so vaterinnig, alt gält' es den Sohn Lügen zu strafen, und die Ehrenrettung seines Vatergefühls. [2]) König Pedro verweist ihn, sein Justiciero-Amt vorläufig noch vertagend, an seinen „Oberrichter", lässt den Alten allein, ihm die nöthige Zeit zum Monolog gönnend, worin er aufrichtig gesteht, dass er nicht aus reiner Vaterliebe sein Flehen um Gnade den Schnee seines Haares als Thautropfen durch die Augen habe schmelzen lassen, sondern nur seiner Gattin Blanca zulieb, für die er Alles thun, und für die er aus Liebe sterben könnte, obgleich sie es nicht glaube. [3]) Nun kehrt König Pedro wieder zurück, begleitet von Don Meudo, den der alte Lope, ob zwar „vor Zeiten sein Freund" und jetzt sein Wohnwirth, mit bangen Ahnungsempfindungen nahen sieht. Don Mendo bringt dem König seine

---

1) Gesch. d. Dram. VIII. S. 604 f.

2) Lasst Euch dauern dieses Schnee's,
Den der Vaterliebe Gluth
Schmelzt durch meiner Augen Fluth
Beim Berichte meines Wehes.
Duela vos esta nieve viendo
Que al pronunciar mis enojos,
Con el llanto de mis ojos
La está el amor derritiendo.

3) Mas por Blanca todo es justo;
Porque la quiero de suerte
Aunque ella juzga que no,
Que por darla justo yo,
Tuviera en poco la muerte.

Rückkehrshuldigung knieend dar, der König begrüsst ihn als „Oberrichter seiner Reiche", den er schon bei obiger Aeusserung gegen den alten Lope im Sinn hatte, und zieht sich abermals zurück. Allein mit Don Mendo, beruft sich auch Lope Vater auf des Königs Verweisung an den „Oberrichter" wegen des seinen Sohn betreffenden Anliegens, Für den er ja — fällt ihm Don Mendo in's Wort — kein „Vaterherz" habe, wie ihm, Mendo, kund geworden. Der Sohn — bemerkt Don Lope, Vater, dagegen — wird es um ihn wohl nicht verdient haben, denn um seiner Streiche willen sey er, Lope Vater, Jedermann verhasst „Und verarmt durch seine Grillen." [1]) Mit freudiger Genugthuung sieht sich Don Mendo in der Lage, als Oberrichter, seinem Lebensretter, dem jungen Lope, das gewähren zu können, was er vom Könige habe erflehen wollen: Gnade nämlich für Lope's Sohn, Gnade und Verzeihung. Um Blanca seiner Gattin, willen, hocherfreut, giebt der alte Lope diesem Gefühle mit der Versicherung Ausdruck, wie seine Gattin Blanca sich glücklich schätze, Doña Violante in ihrem Hause bewirthen zu können. Blanca's Nennung drängt Don Mendo wieder in ein vorwurfbanges Aparte:

Himmel, könnt' ich doch entgehn
Diesem bangen Wiedersehn
Blanca's, ach, der Wohlbekannten!

Von Doña Blanca's freundlicher Aufnahme der Violante sind wir nun selbst Zeuge. Violante theilt der Hausdame ihr letztes Reiseabenteuer im Waldgebirge mit, unter den höchsten Gemüthsbewegungen ihrer Wirthin, so dass Violante ihre Erzählung abzubrechen sich veranlasst fühlt. Don Lope, von Don Mendo begleitet, bringt der Gattin die freudige Nachricht von des Sohnes Begnadigung. Blanca kämpft den Widerstreit ihrer Empfindungen nieder, nur Dankesäusserungen gegen Don Mendo sich gestattend. Das für den Zuschauer noch völlig räthselhafte

1) Es porque el no lo merece.
Por sus muchas travesuras
Estoy de todos mal visto
Por sus delitos malquisto,
Y pobre por sus locuras.

und nur den Betheiligten bewusste Verhältniss zwischen Blanca und Don Mendo, ob diese Spannung die kunstgemässere, schwierigere und wirkungsvollere sey, oder die aus einer entgegengesetzten Lage entspringen würde, wo nämlich der Zuschauer das Geheimniss ahnt, während er die Betroffenen am Abgrundrande der Enthüllung noch unbewusst schweben sieht, — diese Frage mag bisaufweiteres eine offene bleiben.

Der alte Lope führt Violante, die in einem Aparte ihre Herzensstimmung ausgesprochen [1]), auf ihr Zimmer. Don Mendo bleibt mit Blanca allein. Wer dächte nun nicht, dass Beide in Einem Schuldgefühl sich begegnen, und im Bewusstseyn einer sündhaften Beziehung zu einander sich gegenüberstehen! Die Scene enttäuscht uns, doch nicht geradezu, sondern imwege von Andeutungen, die das eigentliche Verhältniss dem Zuschauer noch mehr verschleiern und ins Räthselhafte tauchen. Don Mendo's verzagtes Lüpfen dieses Schleiers weicht Doña Blanca mit verwirrenden Winkelzügen aus. Blanca

Blanca. — — — — — — — —
Denn wie mich dünket,
Sah ich Euch noch nie im Leben.
D. Mendo. Blanca! oh!
Blanca. Nicht weiter führet,
Herr Don Mendo, ein Gespräch,
Das nur Höflichkeit begründet . . .
Und nach solcher Zeitenlücke,
Bitt' ich euch, vergesst dies Alles,
Denn mir blieb davon nichts übrig.

Aengstlich fragt Don Mendo, wie er sich zu verhalten habe. „Blanca: Schweigend. Don Mendo: Werd' ich's können? Blanca: Lernt's von mir! Don Mendo: Durch welch' Mittel? Blanca Leicht zu üben. Don Mendo: Sagt es! Blanca (rufend) Beatriz! Beatriz tritt auf. Beatr. Señora? Blanca: Herrn Don Mendo leucht' hinüber! — So nimmt man Gelegen-

1) Viol. (beis.)
Auf nun! uns zum Kampf gerüstet,
Mein Gemüth, mit jener Viper,
Die mir Leben gab und kürzte!

heiten.[1]) Don Mendo: Nein, so mehrt man Qual und Bürde. (Alle ab).“ „Qual und Bürde“ — fürwahr auch für uns Zuschauer und Leser, die wir von der Sphinx — eine harte Nuss zu knacken? — nicht doch! — einen Knebel zwischen die Zähne gesteckt bekommen! auf die vorlaute Frage, was geht denn eigentlich zwischen den Beiden vor? Oder was ist zwischen ihnen vorgegangen? und was haben sie gegenseitig auf der Kreide? Ist Räuber Lope — lallt unsere Zunge hinter dem Knebel — ist er Vater Lope's, Vater Mendo's, Lope-Blanca's, Blanca-Mendo's Sohn? Der arme Junge, traun, ist schlimmer daran, als Vater Cephises' Sohn, dem dieser verschwiegenste aller geheimnissvollen Väter doch mindestens seine Vaterschaft unter den Fuss giebt, eh' er in der Versenkung verschwindet!

Violante löst sich die Haare bei der Nachttoilette, im Gespräch mit ihrem Kammermädchen Elvira, der sie die überschwenglichen Gefühle, die jener Räuberjüngling in ihr aufgeregt, zu schildern, vergeblich nach entsprechenden Worten ringt. Herrin und Dienerin ziehen sich in den Alcoven zurück, oder, wie der Text anweist, sind auf die Seite getreten.[2]) Don Lope, der „Räuberjüngling“ mit Vicente, dem Räuber-Gracioso, hereingeschlichen, erblickt Violante im Nachtnegligée, in ihr die Venus victrix erkennend, die ohne Hülle siegt, besser als Pallas in Waffen.“[3]) Violante unterhält sich noch immer mit Elvira von dem wunderbaren Jüngling, den sie gegenwärtig schwören möchte — und plötzlich leibhaft vor sich sieht. Entzückungsvolles gegenseitiges Starrzaubern mit den wonnestrahlenden Blicken.[4]) Don Lope löst endlich die Verzauberungsextase

1) Das Räthselhafte noch dunkel ausgedrückt. Kläre Du uns, o Text, dieses Dunkel auf! (Ap. á el. Este es quitar ocasiones), so entzieht man Gelegenheiten zum Fragen und Antworten. „Gelegenheit nehmen“ kann auch heissen: „eine Gelegenheit wahrnehmen“, das Gegentheil von dem, was Doña Blanca meint.

2) (retiranse á un lado.)

3) Mejor que Pálas armada,
Desnuda avasalla Venus.

4) D. Lope. Sagt mir, reizendes Entzücken,
Sagt mir, schönes Wunderbildniss . . .
Viol. Schatten meines leeren Dünkens,

durch die Eröffnung: er kam in sein und seiner Eltern Haus, um Mutter Blanca in nächtlicher Traulichkeit wegen seiner Begnadigung zu sprechen. Nun besinnt sich auch Violante ihrer Venustoilette und bittet den Räuberjüngling, die Mutter im andern Schlossflügel aufzusuchen. Ritterlich, wie Fra Diavolo, fügt sich Don Lope ihrem Wunsche und verlässt das Gemach unter üblichem Wechsel von monostychisch zärtlich ahnungsvollen Situationsverslein [1]), dem Vorhang des ersten Actschlusses gestattend, das Negligé der Venus victrix unter seine Flügel zu nehmen.

Mit einer Unterredung zwischen Lope Sohn und Lope Vater, der unstreitig sympathischsten und dramatisch trefflichsten Figur des Stückes, beginnt die zweite Jornada. Das Gespräch bewegt sich anfangs um den vom Oberrichter, Don Mendo, dem Lope junior gewährten Straferlass und geht dann in einen von Lope Senior vorgeschlagenen Compromiss zwischen Vater und

---

Täuschung meiner vagen Sinne,
Seele meines wirren Grübelns,
Körper meiner Phantasie,
Stimme meines Wahns — denn wirklich,
Bist Du Schatten gleich und Täuschung,
Traumbild, Wahn und Sinnenlüge,
Ohne Seele, Hüll' und Stimme,
Hast Du Stimme, Seel' und Hülle —
Wie bist Du hier eingedrungen?

D. Lope. Decidme prodigio bello,
Decidme, hermoso milagro . . .

Da. Viol. Sombra de mi pensamiento
Ilusion de mi sentido,
Alma de mi devaneo,
Cuerpo de mi fantasia,
Voz de mi idea, que siendo
Idea, ilusion, y sombra,
Fantasia y fingimiento
Sin voz, sin cuerpo y sin alma,
Tienes alma, voz y cuerpo —
Como aquí dentro has entrado?

1) Viol. Was für seltsame Gefühle!
D. Lope. Welche wundervolle Schönheit!
Viol. Lieb' erregend, ohne Wünsche!
Neigung weckend, ohne Sehnen!

Sohn über.[1] Lope Sohn gelobt feierlich Besserung und schwört es auch in Don Mendo's Hand, der hinzugetreten, und in Gegenwart der Mutter, Doña Blanca.

Es folgt eine Gracioso-Scene des Räuberburschen, Vicente, mit Zofe Beatriz, deren Eifersucht auf sein früheres Schätzchen, auf Zofe Elvira, Vicente mit der Versicherung beschwichtigt, dass diese Vorgängerin keinen selbeignen Zahn im Munde besessen, sondern „falsche Zähne, Andre Dinge zu geschweigen", zwei Reihen so falscher Zähne, wie des jungen Lope beide Eltern, die er als Vater und Mutter im Munde führt. Ob die Perlen ächte sind in dieser von Lope dem Vicente entworfenen Schilderung von Violante's Reizen, kann nur Er wissen, der sie im Negligé gesehen, nicht wir; und kann ihm nur Vicente aufs Wort glauben, als Zeuge, der dabei gestanden: nicht wir. Wir unseres bescheidenen Theils glauben nur so viel wissen zu dürfen, dass die schmuckvolle Schilderung in dem Munde eines Komödien-Galan, der noch zudem für den falschen Gegenstand einer falschen Liebe schwärmt, falscher Schmuck sind, ganz so falsch wie die Perlen im Munde von Vicente's erstem Schatze.[2] Vicente betheuert, er habe schlechterdings nichts

1) D. Lope. (Vat.)
Lope, lass uns Freunde seyn,
Und kein Wettstreit mehr bestehe
Unter uns in Lieb' und Hass.
Lass in stiller Ruh' uns leben . . .

2) D. Lope.
Kann es seyn, dass Du vergessen,
Wie Du ihre Locken sahest,
Die, bei Auflösung der Flechten
Liehen goldne Fluth den Lüften
Widerspiel von andern Wellen?
Dort sind's Perlen, welche hin
Ueber Sand von Gold sich drängen;
Und hier, bei des Haars Entkräuseln,
Ist der Locken Ueberschwemmen
Auf dem reinen Schnee des Halses
Von so ganz verschiednem Wesen,
Dass hier über Perlenufer
Sich ergiessen goldne Bäche . . .
¿Posible es que olvidar puedas

von alldem gesehen, weil Elvira neben Violante gestanden, „Nicht wetteifernd, übertreffend ihre Schönheit“: Zofe Elvira, die mit den „falschen Zähnen“ eben, Beatritzen's Nebenbuhlerin. Sollte Don Lope Sohn der einzige Galan der spanischen Komödie seyn, der nicht auch seinen doppelgängerischen Nebenschatten von Nebenbuhler hätte? So weit darf das allgemeine Zuschnittsmuster nicht verleugnet werden, und wäre dieser Nebenbuhler auch, wie hier, Don Guillen, Lope's Freund, nichts als ein fahler Nebenschatten. Don Guillen, im schönsten Zuge, seinem Freunde Lope von der Schönheit eines in Neapel angebeteten Frauenideals, bei deren Anblick ihm Aurora nur „Eine Thräne“ und das Lenzfeld nur „Eine Blume“ schien, die Parallelschilderung zu Lope's Prunkbilde von Violante zu liefern, schnappt plötzlich inmitten der Ausmalung ab, unterbrochen durch Violante's Erscheinen, die gerade als das Original seines vorläufig Entwurf gebliebenen Conterfey daherschreitet. Don Guillen zieht sich zurück, wie die Puppe in des Puppenspielers Hand. Don Lope'n bangt: Sie, Violante, „Sey die Dame dort gewesen.“ Violante fragt, uns aus der Seele, was der Schatten[1]), den sie eben verschwinden sah, hier suche? Der Schatten, giebt Don Lope Auskunft, ist, „ein Freund, mir lieb und werth“, nimmt einen Anlauf zur Ergänzung seiner, am Schluss des ersten Actes der Venus victrix insinuirten Liebeserklärung. Violante bricht, wie seinem Schatten, auch ihm das Wort vom

---

Haberla visto el cabello,
Desmarañando las trenzas,
Dar al aire golfos de oro
Tan al reves de otras silvas
Que allá es perlas cuanto corre
Sobre doradas arenas,
Y aquí ál derramar los rizos,
La inundacion de sus hebras
Sobre su nevado cuello,
Es con tanta diferencia
Que corren arroyos de oro
Sobre margenes de perlas?
¿No te acuerdas?
1) — porque ví,
No sé que otra sombra aquí.

Munde ab und entfernt sich mit einem „Gott befohlen!“ Lope folgt, um, nach einer Zwischenscene, worin Vicente Elviren, in ihre falschen Zähne hinein, von Beatrizen's übelriechendem Athem, Glasauge und hölzernem Beine die Haut volllügt, — mit Don Guillen zurückzukehren, sich das Conterfey der Neapolitanischen „Wunderschönheit“ zu Ende malen zu lassen und vor dem fertigen Bilde in Eifersucht zu entbrennen. Mit der Bitte an den Freund um Verwendung bei Violante, die er, Don Guillen, verschmäht von ihr und verschmachtet und unglücklich liebe, läuft Don Guillen einen Brief an das grausame Wunder schreiben, mit dem er alsbald sich wieder einfinden zu wollen, dem Freunde und uns in angenehme Aussicht stellt.

Violante wundert sich, Don Lope noch auf dem alten Fleck zu treffen. Worauf er ihr, behufs Verbeispielung, dass „kein Ding in dieser Welt seinen Mittelpunkt verlassen kann“, eine Bilderperrücke aufbauet „von Millionen Locken“, die er zuletzt hergebrachtermassen in Eine Zopfflechte zusammendreht:

Dass ich so, entbrannt, bewegt,
Irrend, fallend, immer trachte,
Als Bach, Stein, Atom und Blitz,
Nach Meer, Erde, Luft und Flamme

Und springt dann miteins auf Don Guillen's Liebesanliegen über, der auch schon als lupus in fabula im Hintergrund erscheint, seine Freude über Don Lope's Fürsprache bei Violante zu seinen Gunsten in einem Aparte zu erkennen giebt und, schwupp! wieder davon wie der Wind, dem Violante seine Hoffnung auf ihre Gegenliebe anheimstellt. [1]) Und wie der Wind auch wieder da, um, nachdem er rasch sein dringendes Geschäft, man weiss nicht welches, abgemacht, um weiter zu horchen im Hintergrund. Beim Zeus! Man möchte diesem Guillen für seine episodische, das treffliche Stück so schnöde verunglimpfende Nullität mit Don Lope's obigem Bilderzopf den Rücken bestreichen sammt Zubehör, wenn nur seine klägliche Schattenhaftigkeit solches zuliesse! Violante's, dem Lope durch die Blume des Gongorismus zugedüftelte Aussichtshoffnung auf

1) — y que dé
Al viento sus esperanzas,

eine mögliche Liebes-Erwiderung ihrerseits legt Don Guillen zu seinen Gunsten aus und preist sein Glück, einen solchen Freund als Mittler und Fürsprecher zu besitzen. Neben der Mattheit und dem kunstwidrigen Verstosse gegen Ton und Styl der Haupthandlung des vorzüglichen Drama's, kränkelt diese episodische Partie noch ausserdem an dem Gebrechen schwächlicher Nachahmung analoger Situationen namentlich in Lope de Vega's Komödien, nur mit Zügen in unserem Drama überladen, wodurch die Copie sich nahezu auf die Spitze des Zerrbildes hinauf treibt, z. B. in dem Zuge, dass, nach Violante's Entferung, Don Guillen dem Lope auf den Knieen [1]) seinen Dank für die Liebesvermittelung ausspricht. Der Freund rüttelt ihn ehrlich empor aus dem Liebestraum mit der wahrheitsgetreuen Versicherung, dass Don Guillen's Werben Violanten „zur Last fällt", und dass die Huldzeichen ihm, Lope'n, galten. Allein der wackere Charakterzug von Wahrheitsliebe aufseiten des ritterlichen Räuberhauptmanns macht das Sündenmaass der schematischen Episode nur voll, indem dieser noch das Duellschwert auf die sinkende Schaale legt. Ein Glück für die Episode, dass Violante mit Blanca, hinzueilend, das Duellschwert wieder von der Schaale reisst, und ein grösseres Glück noch, dass des Dichters guter Genius, sein guter dramatischer Geist, mit überraschender Geschicklichkeit im Nu die Gewichte wechselt und umstellt: dass die Schaale mit dem Sündengewicht flugs in die Höhe schnellt, und noch obendrein einen für die Katastrophe Ausschlag gebenden Actschluss bewirkt. Der erregte Wortwechsel zwischen Don Lope und dem das Duell zu verhindern beeiferten beiden Frauen zieht den alten Lope herbei.

Nichts vermag den von seinem antilope'schen Blute [2]) fortgerissenen Ritterbanditen zurückzuhalten. Er stürmt hinaus auf den Kampfplatz, der vor des alten Lope Haus, dem königlichen Schloss gegenüber, sich darstellt, und wo man Lope

---

1) Me he de arrojar á esas plantas.

2) D. Lope Vater.

— So geartet
Ist sein Zorn, dass er nicht mich,
Noch sonst irgend Jemand achtet.

Sohn mit seinem albernen Rivalen, seinem Schatten, fechten sieht. Nicht vier Pferde bringen sie auseinander, geschweige die zwei Cavaliere, die sie zu trennen suchen, und um so weniger der hinzustürzende alte Lope. „Halt da, Lope! — Don Guillen!“ — Lope Sohn entbrennt bis zur Wuth eines Kampfstiers im Gefecht mit seinem Schatten. Zweikampf im Verein mit heftiger Zankscene zwischen altem und jungem Lope.[1] Schon möchte Don Guillen, als Klügerer, nachgeben, aus Achtung, wie er sagt, vor des alten Lope „grauen Haaren“. Aber Lope Sohn's ihm zugeschnaubter „Feigling!“ entflammt den Kampf vonneuem. Nun schwillt auch dem Alten sein vermeinter Vaterkamm; „Ha, bei Gott, verwegner Sohn! Bald schreckt meine Kraft dich ab“ — und schwingt, behufs Erhärtung seines eingebildeten Vaterrechtes, dessen handfesten Vertreter und Zeugen für die Stammbürtigkeit von Fleisch und Blut: sein spanisches Rohr. „Den Stock fort!“ schäumt Lope Sohn, „Sonst bei Gott! will ich nicht ruhn, Bis ich dich gezüchtigt habe“[2], — und schmäht Don Guillen nochmals einen Feigling, und schlägt dem Alten, der den „Feigling“ als eine Lüge von Don Guillen abwehrt, mit einen „Nimm denn, Greis!“ — hinter die Ohren, dass der Alte zu Boden stürzt.[3] Ungeheuerliche Scenen, von problematischer Bühnenmöglichkeit für jeden kunstgestimmten, feinfühligen, dem Verständniss von tragisch-poetischen Wirkungen erschlossenen Sinn; von gewaltiger und geforderter Wirkung aber für ein spanisches, durch Stierhetzen, Stierkämpfe und Auto da fés zu solchen scenischen Kraftschlägen geschultes

---

1) D. Lope V.
Wilder! Siehst Du, dass ich kam,
Und willst doch die Wuth nicht zähmen.
D. Lope S.
Weil Du Ehre willst mir nehmen,
Die ich nicht von Dir bekam.

2) D. Lope. Tente y mira no levantes
El baculo para mi;
Que vive Dios de poner
Las manos en tu castigo.

3) D. Lope. Toma, caduco.
(da un bofeton á su padre, que cae al suelo.)

Theaterpublicum. Vater oder nicht Vater! Der alte Lope gilt einmal dafür, und der junge weiss es selbst nicht anders. Der blosse Instinct, die sogenannte Stimme der Natur, die hier abstimmig wirken soll, adelt eine solche Brutalität nimmermehr, verübt an einem Greise, den wir durchweg, auch als Vater, edel und ehrenwerth sich verhalten sehen, ja der als der Einzige bisjetzt im Stücke sich bewährt, der Gemüth und Herz an den Tag gelegt. Ein Vatermord auf der Bühne dünkt uns minder gräulich, als eine vom Sohn dem greisen, sey's auch nur greisen Pflegevater versetzter Gesichtsschlag; einem Greise, von des alten Lope Würdigkeit, Biedersinn und Charakter, in einem Drama vollends mit tragischem Ausgang. Wenn irgend Grässliches in solchem Drama den Brandmark des grossen Poetikers, die verdammende Bezeichnung *μιαρόν* verdient, so ist es eine solche That; um so mehr verdient, als der Backenstreich zugleich ein eclatanter Theater-Handstreich ist, der die conventionelle, durch ein barbarisches Vorurtheil geheiligte Ehrenrachepflicht, trotz der tragischen Sühne, beschönigt und einschärft. Des Dichters blendende Kunst und Genie, der das Empörende selbst zu seinem Vortheil auszubeuten versteht, ändert so wenig an der Unzulässigkeit und seinem an der Kunst und tragischen Poesie begangenen Frevel, dass der Missbrauch seiner magischen Gewalt: einem nachträglichen mit aller Zaubermacht des poetischen Ausdrucks und Pathos errungenen Effect zu Nutz und Frommen [1]), dem

1) Nachdem der junge Lope im. Kampfe gegen andringendes Volk abgegangen, erhebt sich der alte Lope an Vicente's Hand vom Boden.

D. Lope V.

Missrathner Sohn,
Mag auf Dich der Himmel fallen!
Diese Schwerter, welche nun
Meine Schmach zu rächen streben
Seyen Blitze, die Dein Leben
Treffen! Und sie werden's thun;
Denn ein Werkzeug wird zur Rache,
Durch Dein Sterben, durch mein Weinen,
Wird der Stahl als Blitz erscheinen,
Wenn er rächet Gottes Sache.
Jene freche Hand, die diesen
Schnee gewagt hat, zu beleid'gen,

Sitten- und Pietätsgebot, dem πρέπον, dem Menschengefühle, dessen Veredelung und Stärkung die tiefste Aufgabe der Poesie, insbesondere der dramatischen ist, ins Gesicht zu schlagen, diese schwere Schuld des Dichters nur vergrössert und erhöht. So wunderbar schön und herzerschütternd des misshandelten Greises Zornschmerzensausbruch gen Himmel schreit, so weckt er doch

Will sie noch die Schmach vertheid'gen,
Die dem Himmel sie erwiesen?
Und er, schauend alle Schrecken
Deines Frevels, meiner Qualen,
Er verhüllt nicht seine Strahlen?
Er zerreisst nicht seine Decken
Und verstört ein Graun der Welt,
Nicht die Luft, die Deiner pflegt,
Nicht die Erde, die Dich trägt
Und das Licht, das Dich erhellt?

Vicente*) Herr, nimm Deinen Hut auf; nimm den Stab.

D. Lope V. Weswegen?
Ist er doch nur Holz nicht Stahl,
Aber ja, Du magst ihn geben;
Denn es ziemt dem Stab allein
Rächer meines Schlags zu seyn.
— — — — Reich' ihn dar,
Dass ich mit dem Stab mich räche. —
Doch weh mir! Vergeblich Ringen!
Will ich mit der Hand ihn schwingen,
Wankt der Fuss. Unsel'ge Schwäche!
Kann der Stab zur Rache nützen,
Wenn er selbst, der mich zu stützen
Dienen soll, mich jetzt belehrt,
Dass ich ihn zu brauchen habe
Nur als Klopfer, an die Erde
Pochend, dass geöffnet werde
Mir die Thür zu meinem Grabe.

Vic. Mäss'ge Dich! Bedenke doch,
Alle Leute stehn und gaffen
Rings Dich an.

*) Die Glossen des Burschen verstärken die Wirkung, wie die des Narren die Wirkung von Lear's Flüchen, wovon ein einziger freilich inkraft der welttiefen Motivirung, die „drei Vergeltungen in Eine" zusammengenommen platt schlägt.

nur Blitzstrahlen des Unmuths gegen ein Katastrophenmotiv, das der Geistesverkehrtheit und Barbarei eines vom nationalen Vorurtheil gehegten und vom nationalen Drama, unermüdlich, eingeprägten Ehrbegriffs entsprungen, dessen gewaltsame, materielle

---

D. Lope V.

Was kann's mir schaffen?
Was verlieren kann ich noch?
Mögen sie mich schaun und wissen,
Wie ich schändlich bin entehrt;
Denn, dem ich das Seyn gewährt,
Der hat mir die Ehr' entrissen. —
Menschen, seht mich, unvertheidigt,
Tief, wie Keiner je gebeugt;
Und von meinem Blut beleidigt
Heisch' ich Rach' an meinem Blut.
Nicht vom Himmel nur, der Sache
Höchstem Richter, heisch' ich Rache
Für des Sohnes Frevelmuth;
Zu euch allen, zum Gericht
Unsres Königs will ich schreien.
Und dem Schmerze Luft verleihen.
(Er nähert sich dem Palaste.)

D. Lope Padre. ¡Hijo ingrato!
¡Caiga el cielo sobre tí! . . .
¡Rayos sean este dia
Contra tu vida! . . . Y sí haran;
Que para ejemplo en los dos,
Tu muriendo y yo llorando,
Rayo es el acero cuando
Venga la causa de Dios.
La mano que me pusiste
Sobre aquesta blanca nieve
¿Como a sustentar se atreve
Agravios que al cielo hiciste?
Y él, viendo mis desconsuelos
En tragedia tan extraña,
¿Como sus luces no empaña?
Como no rasga sus velos,
Y con iras no deslumbra
El aire que te alimenta,
La tierra que te sustenta
Y el resplander que te alumbra?

Folgen nur der Dichter, seinem Thema zulieb, nicht aber ihn selbst, jenen widersinnigen, falschen, culturfeindlichen, wie ein fortererbendes Siechthum Gesellschaft und Nation aufreibenden, alle

---

Vicente. Señor, la capa y el sombrero
Toma; yo, te la poudré . . .
Y el báculo.
D. Lope Padre. ¿Para que,
Si es de palo, y no de acero?
Mas yo le tomaré, sí,
Que ofensas de un bofeton,
Palos quien las venga son —
— El palo me da
Para vengarme con él . . .
Mas ¡ay de mi! que es en vano
Pues al tomarle en la mano
El pié me falta ¡Oh cruel
Fortuna! Oh desdicha fuerte!
¿Como me podré vengar,
Si aquel que me ha de ayudar
A sustentarme, me advierte
Que al dar en la tierra dura
Solo ha de irme aprovechado
De aldaba, con que ir llamado
A mi misma sepultura?
Vicente. Reportate, echa de ver
Que en ti repárando va
Toda la gente.
D. Lope Padre.
¿Que tengo yo que perder?
En mi adviertan todos sí:
Sepan que hombre infame soy,
Pues á quien el ser le doy,
Me quita el honor á mi,
Hombres miradme: yo he sido
Aquel misero infelice
Que me ha dechecho quien hice . . .
No solo al cielo que fué
Juez supremo, pediré
Justicia de un hijo ingrato
Pero a vosotros tambien,
Y al Rey pedirsela intento
Dando suspiros al viento.

menschlichen Rücksichten, alle Gottes- und Menschengebote zerstörenden und zerfressenden Ehrbegriff, — nicht diesen selbst zur Sühne bringt.

Aufwühlend jedes menschliche Eingeweide im innersten Lebensgrunde, pocht der beschimpfte Greis an des Palastes Pforte:

Fürst von Aragon, Don Pedro,
Christlicher Monarch und Held,
Den der weise Mann rechtpflegend,
Der unweise grausam nennt.[1])

König Pedro mit Don Mendo erscheinen. Der alte Lope schreit nach Gerechtigkeit und Rache für die vom Sohn an ihm verübte Schmach, und enteilt mit einer wiederholten vom höchsten Affect durchdrungenen Apostrophe an den Himmel, an Gott und Menschen.[2]) König Pedro überträgt dem Don Mendo, als bestelltem Oberrichter, die Untersuchung des unerhörten Falles.[3]) Don Mendo schliesst monologisch den Act mit dem festen Vorsatz:

Forschen will ich, bis erhellt,
Dass nicht Jener Sohn von Diesem,
Der nicht Vater ist von Jenem.[4])

Wieder sieht sich Don Mendo in jenem Waldgebirge, wo er zu Anfang des Stückes von Lope's Räuberhorden überfallen worden. Wie aber hat sich das Blatt gewendet! Nun sind es

---

1) Aus den Rey-Justiciero-Dramen, worin Pedro I. von Castilien der Richter-König, auf Pedro von Aragon übertragene Phrase.

2) Sieh, o Himmel, wiss', o Erde,
Hört, ihr Menschen rings umher,
Dass ein Sohn, der grausam handelt,
Grausam macht den Vater selbst.

3) No ha habido en el mundo rey
Ante quien jamas se diese
Igual querella.

4) Que ni aquel es hijo deste,
Ni este es el padre de aquel.

Hartzenbusch will diese beiden Schlussverse dem König in den Mund gelegt und einen verderbten Text an dieser Stelle angenommen wissen; worauf auch die den Ausfall von Versen in seiner Text-Ausgabe andeutenden Punkte zielen sollen.

seine Leute, die auf Don Lope, den Räuberhauptmann, laut des Königs gemessenem Befehl, Jagd machen, und mit welchen im Kampfe Lope, von Blut überströmt, aus den Gebirgsschluchten hervorstürzt, angesichts Don Mendo's, der eben das peinvolle Dilemma seiner Lage erwogen.[1] Don Mendo verlangt von dem Ueberwältigten den Degen. Lope entschlossen, lieber „tödtend zu sterben". Doch schüttelt ihn die Stimme der Natur so fieberhaft, dass er dem Don Mendo sich unfreiwillig unterwerfen muss.[2] Don Mendo lässt ihm mit einen Mantel das Gesicht verhüllen und ihn in seine Wohnung führen. Nicht minder gewaltig als bei Lope regt sich in Don Mendo's Brust die noch unerkannte Stimme der Natur.[3] Ja sie geht in der nächsten Scene mit dem König schon so weit, den Thatbestand zu fälschen, vorgebend, die Ohrfeige wäre eigentlich dem Don Guillen zugedacht gewesen, und hätte sich nur zufällig auf des alten Lope Backe verirrt.[4] Sein, des Oberrichters, Rath wäre

1) Einerseits befiehlt der König . . .
Nicht vor Augen ihm zu treten,
Ehe (wilde Qual!) Don Lope
Sey gefangen. Andrerseits
Ist die Pflichtschuld, die mir obliegt,
Die Zuneigung, die ich hege,
Mächt'ge Hemmung meines Forschens.

2) Zittern muss ich Deinem Blicke,
Schaudern muss ich Deinem Tone.
Thränen wollen mich ertränken,
Seufzer wollen mich erdrosseln . . .

3) Welche Qual,
Welch ein Toben, Aengsten, Grollen,
Drängt sich, um mit Herrschgewalt
Mein Gemüth zu unterjochen?

Diese Stimmung steht allerdings im Widerspruch mit Don Mendo's Vorsatz am Schluss des ersten Acts (s. o.) und scheint für Hartzenbusch's Annahme einer Textfälschung zu sprechen. Nach psychologischer Wahrscheinlichkeit durfte Don Mendo jene zwei Schlussverse auch nicht hören, ohne den dritten Act der Gefahr auszusetzen, dass schon bei dessen Beginn die Stimme der Natur ihm in's Ohr schreie: „Jener ist nicht Lope's Vater, sondern Du!"

4) D. Mendo.
Doch der Sohn, um sich zu rächen —
Blind, verstört, führt allsogleich

dieser, „Niederschlagen, was geschah“.[1]) Doch der König, eifersüchtig auf seinen Ruhm eines Rechtshortes[2]), beharrt auf Untersuchung, mit dem Auftrag an Don Mendo, auch den alten Lope, behufs strenger Ermittelung des Thatbestandes, in Verhaft zu nehmen.[3])

Gleichzeitig fasst Violante den Entschluss, den jungen Lope aus der Haft zu befreien, und fordert von Elvira den Schlüssel zum Zimmer, wo Don Mendo, der, wie uns bekannt, im Hause des alten Lope seine Wohnung nahm, den jungen Lope gefangen hält. Bei ihrem Erscheinen vom Gefangnen als „meines Tods lebendiger Schatten“ angesprochen, „todtes Abbild meines Lebens! Körper meiner Denkgewalt, Seele meiner Phantasie! Luftgebild, dem die Magie meiner Liebe gab Gestalt! Stimme meinem Ton enthallt“ — beweist ihm Violante die Leibhaftigkeit ihrer reizenden Gestalt, durch die Kunde, dass ihm diese Nacht die Thür zur Flucht geöffnet werden soll, und würde ihm noch mehr Beweise liefern, wenn sie nicht die Stimme ihres nahenden Vaters verscheuchte. Hier schiebt sich wieder Vicente's Gracioso-Scene mit Elvira ein, gegen die er sich bitter über den König beklagt, der so viel Wesens um eine Maulschelle mache[4]); gleich darauf die belustigende Zankscene der beiden Rivalinnen, Beatriz und Elvira, die sich gegenseitig ihr ächten Haare auszuraufen, die Nägel recken, um darzuthun, dass sie keine falschen Zöpfe tragen; mit den Zähnen sich in einander verbeissen, um zu zeigen, dass diese

---

Nach dem Gegner einen Streich,
Der vom Vater, ein sich drängend
Zwischen Beid', empfangen ward;
Und so kommt es klar an's Licht:
Nach dem Vater schlug er nicht.

1) Así yo
Esto lo dejára aquí.

2) que solicito
Conservar de justiciero
El nombre adquirido.

3) Al padre prended.

4) — Hab' ich der Backenstreiche
Doch zweitausend wohl bekommen,
Und er quälte sich um keinen.

ächt und fest sitzen, und dass Vicente, der Schurke, der Schelm, der Schleicher gelogen; sich die Augen auskratzen, um ad oculos zu beweisen, dass es keine Glasaugen, und zuletzt sich in einer Tracht Prügel vereinigen, womit sie gemeinschaftlich über Vicente herfallen. Hiernächst sehen wir König Pedro, in nächtlicher Stunde, vermummt bei Doña Blanca erscheinen, sich enthüllen, und ein Gewissensverhör mit des alten Lope Gattin und mit des jungen Mutter vornehmen, um sich von ihr den Schlüssel zu dem Naturräthsel einer aus Sohnes Hand vom Vater empfangnen Ohrfeige zu erbitten. Der König erfährt nun sub sigillo, dass Doña Blanca, in kinderloser Ehe mit ihrem bejahrten Gatten, ihre jüngere Schwester zu sich nahm, „um, bei ihres Gatten rauher Sinnesart, sich Trost und Erquickung zu verschaffen". Diese jüngere Schwester erkor ein Ritter sich zur Geliebten. Dieser Ritter war Don Mendo de Torrillas, dieser Mendo de Torrillas, mithülfe eines Hausgenossen, auf nicht mehr ungewöhnlichem Wege in der spanischen Komödie, über den Balcon in das Zimmer dieser jüngern Schwester gebracht, schwor sich ihr, gleichfalls in nicht mehr ungewöhnlichem Wege, zum Gatten, und erst recht auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Communalwege aller spanischen Komödien-Galans — „er, der als Räuber einstieg, ging als Eigenthümer fort;" [1] — nicht aber ohne Blanca's jüngerer Schwester den Abdruck und Körper seiner selbst in Miniatur zurückzulassen. Schnell hatte unter diesen interessanten Umständen die ältere Schwester, die keinen sehnlicheren, aber leider auch keinen vergeblicheren Lebenswunsch nährte, als den, dass doch ihr Alter bei ihr als Räuber ein und als Eigenthümer ausstiege — schnell hatte die ältere ein Tauschgeschäft mit der jüngern Schwester erdacht zu Beider Gewinn und Vortheil: Zur Ehrenrettung der jüngern, und ihr selbst, der ältern Schwester zur süssesten Errungenschaft: Mutterfreuden durch erlogene Mutterschmerzen [2], dieweil den wirklichen Mut-

1) Para que saliese dueño
El que habia entrado ladron.

2) Und so tauschten wir das Loos,
Sie, die Schwangerschaft verhehlend,
Ich, verkündend sie sofort.
So kam des Gebärens Tag;

terwehen die jüngere erlag.[1]) Don Mendo hatte sich mit einer andern vermählt. Nach Klarlegung der species facti und ficti bittet Doña Blanca den König fussfällig:

Werft die ganze Last des Zornes
Nur auf mich allein —
Aber für den Trug, Señor,
Nehmt in Gegenrechnung, fleh' ich,
Liebe für den Gatten doch,
Liebe doch für meine Schwester;
Denket, dass in solcher Noth,
Ich die Treu erhielt dem Einen
Und der Andern Ehre doch . . .

König Pedro, im Stillen erfreut über die Erfüllung seiner, nach Hartzenbusch bereits als Schlussverse des zweiten Actes ausgesprochenen Ahnung: „Jener Kläger sey nicht Vater, Jener Frevler sey nicht Sohn“[2]) — König Pedro, hält nun als Rey justiciero die Richterwage, die zugleich Schicksalswage ist, in fester Hand und wägt sorgfältig, nachdenklich und „für sich“ den dreifach verwickelten Ehren- und Unehrenrechtshandel ab, und erkennt, nach gewissenhafter Berathung mit sich selbst, auf „Drei Vergeltungen in Einer“.[3]) Der König sagt kaum „Lebe wohl,

---

Wer sah seltnern Fall zuvor,
Da die einen Schmerz verhehlte
Und die Andre Schmerzen log?

1) Laura*), andre Krankheit nennend,
Fand in der Geburt den Tod.

2) s. ob. S. 195 Anm. 4.

3) D. Pedro (für sich).
Lope kränkte seinen Vater — —
— — — — Don Mendo
Hinterging mit frechem Hohn
Laura's, der Verstorb'nen Ehre,
Und auch Blanca hier betrog
Ihren Gatten: drei Verbrechen
Offen und geheimnissvoll.
Folglich, weiss ich gleich, dass Jener
Nicht der Sohn ist, muss ich doch —

*) So hiess die jüngere Schwester.

Blanca“ — Wer klopft? Das unentrinnbare, letztgültige katastrophische Versteckmotiv in Gestalt Don Mendo's, der den König in den Lauschwinkel scheucht. Don Mendo kommt mit der für Blanca erfreulichen Beruhigungsnachricht: „In meinen Händen liegt der Sach' Erfolg: Und wer wagte wohl, zu sagen, Was nicht mir beliebt? — König (hervortretend) Ich wohl“. Hier wirkt das schematische Schlussversteckmotiv imponirend, und des Königs plötzliches Hervortreten schicksalartig wie eine Gotterscheinung, ein unversehner Gott aus dem Winkel — Maschine, für Don Mendo wenigstens. König Pedro fordert von Mendo den Schlüssel zu Don Lope's Gefängniss; befiehlt der Blanca sich zurückzuziehen, Don Mendo zu bleiben, und entfernt sich mit dem Aparte:

Sehn soll mich die Welt, bei Gott!
Diese Nacht als Rechtsbeschützer.[1])

Angstvoll heisst Doña Blanca Mendo'n dem Könige folgen und Gnade erflehen.[2])

Violante mit Elvira vor der Thür von Lope's Gefäng-

Lope's, Blanca's, Mendo's wegen,
Und auch meinetwegen schon —*)
Oeffentlichen Missethaten
Geben öffentlichen Lohn,
Und verborgnen Lohn verborgnen.

1) Rey. (Ap.) Esta noche ¡Vive Dios!
Verá el mundo mi justicia. (Vase.)

2) Blanca. Nach dem König! Fleh' um Gnade!
Ach! er weiss, dass nicht mein Sohn
Lope, dass er Dein und Laura's
Sohn ist.

D. Mendo. Nein, so helf' uns Gott!
Leben soll er, ob ich sterbe! . . .
(Beide ab.)

---

*) König Pedro legt seine Justiciero-Ehre mit auf die Richterwage, um, unbeschadet der drei Vergeltungen, auch dem Parallelschema gerecht zu werden, welchem gemäss die Trias sich zur Tetras parallelisirt, und das rechtwinklige Dreieck sich mit Quadraten umbaut, so parallel umbaut, dass das Quadrat der Hypothenuse Lope gleich ist den Quadraten der beiden Katheten, Don Mendo und Doña Blanca.

nisszimmer, horchend, lauschend. Violante glaubt die Stimmen von vielen Personen vor Lope's Zimmer zu vernehmen. Ihr Vater, Don Mendo, in grösster Aufregung eingetreten, verkündet ihr die Schreckensnachricht [1]), und dass er Leben, Ehre, Fürstengunst und Rang und Gut aufzuopfern entschlossen sey, um dem Sohne Freiheit zu erringen. Von innen hört man Lope rufen: „Ich Unseliger! Weh mir!" Mit Mendo's und Violante's Entsetzenslauten wechselt Lope's Qualenruf von innen: „Gott! Erbarmen!" Pochen an die Seitenthüre. Die Situation ist auf das Pochen auch der Zuschauerherzen angelegt. Don Lope Vater mit Vicente tritt durch die eine Seitenthür, die zu Don Mendo's Zimmer führt, Doña Blanca mit Beatriz aus Violante's Zimmer ein. Don Mendo schliesst die Mittel- und Gefängnissthür auf. Man erblickt Don Lope, den Sohn, erdrosselt [2]), ein

1) Lope — weh, ich bin verloren! —
Ist von Blanca nicht geboren,
Ist Dein Bruder und mein Sohn.

2) Ad vocem „erdrosselt" (dado garrote) bemerkt Don Eug. Hartzenbusch: „Erdrosseln war nicht die Hinrichtungsweise für Edelleute. Calderon, der im 'Alcalde de Zalamea' die Anwendung einer für einen Caballero entehrenden Todesstrafe so gut zu rechtfertigen wusste, würde nicht ermangelt haben, es auch in diesem Drama zu thun. Man muss eine Entstellung des Textes befürchten und annehmen, dass die Urschrift Don Lope mit dem Jagdmesser*), welches er dem Don Mendo gereicht, den Tod geben liess. Zu dieser Annahme berechtigt die Aufregung, mit welcher Don Lope dort dem Mendo die Waffe einhändigt. Hiervon abgesehen, ist es sehr wahrscheinlich, dass der letzte Act nicht von Calderon ist, im Fall dass die ersten zwei Acte von ihm herrühren." „Fuera de esto, es muy probable que no sea de Calderon el ultimo acto, caso que tuviese parte en los otros." (IV. p. 416. 1.) Das fehlte noch! „Der Richter von Zalamea" von Lope de Vega, „Drei Vergeltungen in Einer" — der dritte Act, mit dem Schluss des zweiten, unsrer Ansicht nach, das Beste, der Kern, das Stück ganz und gar, — nicht von Calderon! Dafür, Don Eugenio Hartzenbusch, wird gebeten seyn! So ohne Weiteres, ohne die schwerwiegendsten kritischen Gründe lassen wir dem Calderon ein Stück stückweis nicht absprechen, das wir, trotz den gerügten Mängeln und der scenisch aus Kunstgründen unzulässigen Peripetie, den trefflichsten, durch tragische Schlusswirkung, grossartige

*) Tomad este cuchillo
De Monte. — A. 1. 4. s. ob.

Papier in der Hand, Lichter zu beiden Seiten. Grausen und Entsetzen. Lope Vater nimmt dem Todten den Zettel aus der Hand und liest:

Wer dem, der ihm Vater war,
Kränkung zufügt, Schmach und Unbill,
Sterb'; und sterben soll ihn seh'n,
Wer ein reines Blut verunehrt;
Und beweinen seinen Tod
Auch, wer sich bedient des Truges;
Drei Vergeltungen in Einer
So verbindend für drei Schulden."

Bedenklicher steht es um das Meisterdrama,

El Alcalde de Zalamea [1])

(Der Richter von Zalamea),[2])

das schon La Huerta in seinem Katalog unter Lope de Vega's Schauspielen verzeichnete, und das auch, als ein Stück von Lope,

---

Charakterhaltung in König Pedro, dem alten Lope und selbst in Don Mendo, und auch um des cultursittlichen, wenngleich nicht in seiner ganzen Tiefe erfassten und klar durchdachten Problems willen, den bedeutsamsten dramatischen Werken der spanischen Bühne beizählen, ja, als eines der werthvollsten Juwele im Brustschilde dieses Hohenpriesters des spanischen Drama's bezeichnen müssen — ein Juwel, das mit allen Flecken und Rissen uns für die gesammten spanischen Bühnenstücke des 18 u. 19. Jrh., die des Don Eug. Hartzenbusch mit inbegriffen, nicht feil ist; ja, ein Juwel, das wir dem Calderon um jeden Preis, selbst um den Preis von $^2/_3$ seiner eigenen Stücke, — $^3/_3$ der autos sacramentales, wenn es seyn muss, mit in den Kauf, — erhalten wissen wollen.

1) Zuerst gedr. 1653, in der Sammlung 'El mejor de los mejores libros', wie Val. Schmidt angiebt. Bei Hartzenb. finden wir 1651 als Druckjahr vermerkt. Der ursprüngliche Titel war: 'El Garrote mas bien dado' „die gut angebrachte Erdrosselung". In der Ausg. des Vera Tassis führt das Stück beide Titel. — 2) Die unseres Wissens, erste deutsche Bearbeitung dieses Stückes, unter dem Titel „Die bestrafte Entführung" („Spanisches Theater". Braunschweig 1771) ist nach der französischen Uebersetzung aus dem Spanischen, 'Le Viol puni' (in Linguet's 'Théâtre Espagnol'), zurecht gemacht. Bekannt ist Schröder's darnach bearbeiteter „Amtmann Graumann", eine der Meisterrollen dieses grössten deutschen Schauspielers. Mit dem Nebentitel „die Begebenheiten auf dem Marsch" erschien das Stück in der 1781 von

wie schon berührt, im Besitz des Don Agostin Duran sich befindet. Und inderthat scheint sich aus einer näheren Prüfung dieser Komödie eine grössere Verwandtschaft in Geist, Styl, Ton und Färbung mit Lope de Vega's dramatischer Composition,

---

Prof. Klein herausgegebenen Sammlung: „Mann seiner Schaubühne". Collot d'Herbois' Umarbeitung: 'Le Paysan perverti', wurde in Paris und in den Departements auf allen Theatern gespielt. „Mit ungeheurem Erfolge" citirt v. d. Malsburg in der Einleitung zu seiner Uebers. (Bd. 5. S. XIII), aus Etienne et Martainvillet's 'Histoire du Théâtre Français' etc. An X. t. 1. p. 55. mit knirschender Verhöhnung des Blutmannes, dessen rothem Gespenst v. d. Malsburg nach zwanzig Jahren noch den Kopf wäscht, weil Collot d'Herbois in seiner Umarbeitung 'Le Paysan Magistrat', den v. d. Malsburg selbstgeständlich gar nicht kennt, „sich wahrscheinlich darauf beschränkt hat, im Verführer den Adel als etwas Verderbliches preiszugeben": dem entgegen glorificirt v. d. Malsburg den Rey justiciero im Alcalde de Zalamea, Philipp II., als einen „Complex von gnädigen Manieren", „mild und gütig". Wo gab es einen von der Geschichte gebrandmarkten Wütherich, dem nicht deutsche Schriftstellerzungen, besonders die von der romantisch-katholischen oder katholisirenden Gilde, die Schwären mit Inbrunst leckten! Die Sympathie zwischen gesalbtem Bluthund und salbungsvollem Schwärenlecker erklärt sich aus der naturgeschichtlichen Verwandtschaft von selbst. — In Stephanie des Jüngern, nach Collot d'Herbois 'Le Paysan Magistrat' gefertigter Bearbeitung unter dem Namen „der Oberamtmann und die Soldaten" („Sämmtliche Schauspiele", Wien 1781, Bd. 6.) ist der Entehrer in einen Studenten umgewandelt, weil — trumpft Stephanie Schrödern auf — eine solche Schandthat „sich gar nicht mit der Verfassung unserer vaterländischen Truppen vertrage" — wohl aber mit der Verfassung deutscher Studenten! Monsieur d'Esménard's Der Alcalde de Z. steht in T. 17 seiner Sammlung: Chefs d'Oeuvre des Théâtres étrangers (Paris 1829). Die, so viel uns bekannt, neueste französische Bearbeitung des Alcalde de Z. ist von Dumas Hinard (Chefs d'oeuvre du Théâtre Espagnol etc. Calderon 1. série. Paris 1841). Mr. Louis de Vieil-Costel bespricht in der Rev. des Deux-Mondes (t. XXV. 4. Série, Paris 1841. p. 397 ff.) den 'Alc. de Z.' weitläufiger als kritisch in einem Artikel ('de l'honneur comme ressort dramatique'), der diese „Ehre" für ein Surrogat des antiken Schicksals*) behauptungsfertiger, als mit er-

---

*) „Ce que la fatalité était pour les tragiques grecs, l'honneur l'est en quelque sorte pour les poètes dramatiques de l'Espagne."

als mit der des Calderon zu ergeben. In Lope's 'Tellos de Meneses' [1]), im 'Villano en su rincon' [2]), vor Allem in seinem Meisterstück: 'El mejor Alcalde el Rey' [3]) klopft jeder Pulsschlag im Tact des 'Alcalde de Zalamea'; vibrirt jede Ader im gleichmässigen Rhythmus mit dem Herzton der Zalamea-Komödie, die auch in grösserer Uebereinstimmung mit Lope's asturisch bäuerlichen Sympathien, als mit Calderon's, des Soldaten-Edelmanns, wesentlich höfisch-adeligen Tedenzen. Auch möchte die innere Heiter-

---

kenntnissgemässer Prüfung des Schicksals und Ehrbegriffs, betrachtet wissen will.

Die Zeit, in welcher das Drama spielt, giebt dieses selbst an.*) Die Handlung fällt mit dem Zuge der spanischen Truppen nach Lissabon zusammen (Frühling 1581), wo Philipp's II. Krönung zum König von Portugal vorbereitet ward, und wohin v. d. Malsburg's spanischer 'Titus der Gütige' und 'Wonne des Menschengeschlechts' mit den „gnädigen Manieren" auf dem Wege war, um an der portugiesischen Krone einen ähnlichen Gewaltact zu begehen, wie sein Hauptmann im Stück, Don Alvaro de Atayde**), an des Bauern Pedro Crespo Töchterlein verübt. Wer doch einen Alcalde de Zalamea in diesem Sinne schriebe, und Philipp's II. Viol puni in Parallele mit Don Alvaro's 'garrote dado' als dramatisches Vergeltungsproblem darstellte! Wie der Herr so der Diener. Philipp II., auf seinem Durchmarsch durch das estremadurische Städtchen Zalamea zur Vergewaltigung an der portugiesischen Krone und Nation, als Rey Justiciero einer ähnlichen, von seinem Hauptmann im Kleinen verübten und an diesem mit dem Strick bestraften Schandthat! Welches zermalmende Parallelbild! Welche blutige Ironie der Geschichte als Rey Justiciero! Sollte nicht noch ein Calderon aus den Knochen des Lope de Vega erstehen, der jenes Strafgericht im Geiste der Geschichts-Rechtsprechung und Vergeltungssühne vollzöge, und dem von Lope erfundenen und auch so spanisch trefflich durchgedachten Thema, aber mit wahrhaft historisch-poetischer Genugthuung, gerecht würde, nicht wie Calderon, der an Lope's Komödie schier einen Act à la Don Alvaro verübte!

1) Gesch. d. Dram. X. S. 740 ff. — 2) Das. S. 222 ff. — 3) Das. S. 445 ff.

---

*) Crespo sagt zu seiner Tochter Isabel (1. Esc. X.):

Tochter, unser Herr, der König
(Den Gott tausend Jahr erhalte)
Geht nach Lisbon, weil er dort
Denket krönen sich zu lassen,
Als rechtmässiger Beherrscher.

**) Ein Hauptmann Atayde wird von der Zeitchronik unter den Offizieren dieser Krönungsfahrt genannt.

keit, der naiv anmuthige Humor in Personen und Motiven, die lebenswahre Charaktererzeichnung, die reine gemüthliche Naturfrische, die das Stück athmet, verwandter dem Genie des Lope, als dem des Calderon scheinen, wenn auch das in Don Ag. Duran's Besitz befindliche Exemplar die Ursprünglichkeit und Priorität von Lope's Verfasserschaft nicht ausser Frage stellte.

Die ersten Scenen rollen ein soldatisch getreues Marschbild auf der Heerstrasse und Einquartierungsbild im Flecken Zalamea auf: Soldat Rebolledo, der, missvergnügt ob der Strapazen, querulirt und die Lästertrommel rührt, geräuschvoll wie die Heertrommel, deren Getöse seinen Aerger reizt.[1]) Die muntere Markedenterin, Chispa, die den polternden Rebolledo in ein lustiges Tanzliedchen-Duo von je einem Verspaar mit Castagnetten trällert.[2])

Die Staffage zum Einquartierungsbild liefert der verhängnissvolle Capitan Don Alvaro und Sargento (Sergeant), der ihm das verhängnissvolle Quartierbillet auf den reichen Bauer Pedro Crespo zustellt, das für den Hauptmann zur verhängnissvollen Halsbinde wird. Sergeant kennt die Liebhabereien seines Capitan, und wählte das Quartier der Bauertochter

---

1) Die erst, seit sie endlich schweigt,
Uns die hohe Gnad' erzeigt,
Nicht die Köpfe zu zerschellen.
Wir citiren nach der Uebers. von Gries.

2) Chispa. Jetzt soll, trallala, trallala, trallala schallen,
Wohl das beste Lied von allen.
Reboll. Jetzt soll, titiri, titiri, tönen,
Wohl das schönste Lied der schönen.
Chisp. Mag der Hauptmann geh'n zu Schiffe,
Und der Fähnrich in die Schlacht!
Reboll. Mag, wer Lust hat, Mohren tödten!
Haben mir kein Leid gethan, u. s. w.
Chisp. Yo soy titiri, titiri, tina,
Flor de la jacarandina
Reboll. Yo soy titiri, titiri, taina,
Flor de la jacarandina.
Chisp. Vaya á la guerra el alferez,
Y embarquese el capitan.
Reboll. Mate moros quien quisiese,
Que á mí no me han hecho mal.

wegen, des schönsten Mädchens im Dorfe. Die schönste Bauerndirne — streckt sich der nach seiner Dame lüsterne Hauptmann — bleibe immer eine Trulle, zu schlecht für seinen Zeitvertreib. Eine neue Staffagenfigur zum Soldatenbilde schiebt sich herein, die Sergeant in Wuchs und Ansehen ähnlich dem „berühmten Don Quijote" schildert, „dessen Abenteuer und Fahrten Miguel von Cervantes schrieb". [1] Der Don Quijote von Zalamea ist Don Mendo, und Nuño sein Sancho Pansa. Die Komödie wetzt auch an dieser Dorfjunker-Groteske ihren Zahn auf's Junkerthum, das sie nach beiden Seiten hin persiflirt: im Alvaro den brutalen Uebermuth des militärisch-städtischen Hidalgo, im Don Mendo die intellectuelle Beschränktheit des Dorfedelmanns, der am Hungertuch mit Wappenkrönchen in den Zipfeln nagt. Mendo versichert dem Nuño, er fühle sich keinesweges seinem Vater verpflichtet, „dass er ihn gezeugt vom Adel":

Denn trotz aller seiner Mühe
Hätt' ich nicht mich zeugen lassen
In dem Mutterleibe, wenn
Nicht von einem Edelmann.

Dem Hunger sticht er die Feige: „Bauern mögen Hunger haben, ein Edelmann bedarf nicht, sich zu füttern". [2] Seine Liebesbewerbung um Isabel, des reichen Bauern Crespo schöne Tochter, nimmt keineswegs die Ehe in Aussicht, sondern das Nonnenstift für's Liebchen, wenn es ihm zur Last fällt. [3] Hierzu gehören jedoch Zwei. Dass Isabel nicht das Hidalgo-Liebchen fürs Nonnenstift abgeben wird, zeigt sie am Fenster, wo sie erschienen,

1) — en rostro y talle
Parece á aquel Don Quijote,
De quien Miguel de Cervantes
Escribió las aventuras.

Um 1581 — ein kleiner Anachronismus, der aber dem Lope de Vega näher lag, als dem Calderon.

2) Que á un hidalgo no le hace
Falta el comer.

3) ¿Pues no hay sin que me case
Huelgas en Burgos, adonde
Llevarla, cuando me enfada?

um den Einzug der Soldaten zu schauen, das sie, sobald sie den Hidalgo erblickt, von Ines ihm vor der Nase zuschlagen lässt.[1] Ihr Vater, der Bauer Pedro Crespo, begegnet ihm mit dem Aparte:

Kann ich nie
Einen Schritt thun auf die Gasse,
Dass nicht hier der Betteljunker
Gravitätisch auf und abgeht![2]

Und Crespo's Sohn Juan nennt den Dorfjunker ein „Gespenst mit Hut und Handschuh". Als solcher huscht Don Mendo, aus Scheu, an Vater und Sohn vorüber, die kein Wappen auf der Kruppe eingebrannt tragen, wie er. Ganz von Lope de Vega's lachend idyllischen Prachtfarben glänzt die Schilderung, die Crespo dem Sohn von dem reichen Ertrag seines Getreides entwirft:

Das, wenn man's von fern betrachtet,
Aussieht wie ein Berg von Gold,
Und zwar Gold vom feinsten Schlage,
Weil bei ihm der ganze Himmel,
Selbst Wardein ist des Gehaltes.[3]

Sergeant kommt mit des Hauptmanns Mantelsack, dem Pedro Crespo ankündigend, dass Don Alvaro de Atayde bei ihm Quartier nehme. Crespo stellt dem König „auch in seinem Officiere sein ganzes Haus und Gut allezeit zu Dienste". Juan meint, um die Einquartierungslast sich vom Halse zu schaffen, müsste der Vater einen Adelsbrief kaufen. Crespo lacht ihn aus:

---

1) — dale
Con la ventana en los ojos.

2) Crespo. (Ap.) ¡Que nunca
Entre y salga yo en mi calle,
Que no vea á este hidalgote
Passarse en ella muy grave!

3) Que parecen al mirarse
Desde lejos montes de oro,
Y aun oro de mas quilates,
Pues de los granos de aqueste
Es todo el cielo el contraste.

„Was gewinn' ich dann, erhandl' ich einen
Adelsbrief vom König, wenn ich nicht
Das Blut erhandle?"

Fort mit nachgemachter Ehre!
— — — — — Bauern
Waren meine Vorfahr'n alle;
Bauern seyen meine Söhne! —

Der leibhafte Lope de Vega! Als höre man ihn aus volltönender asturischer Brust den wohlhabenden durch Arbeitsschweiss gesegneten Bauernstand als den ältesten Uradel preisen!

Seine Tochter Isabel und ihr Mühmchen Ines weist Pedro Crespo, wegen der Einquartierung, in die Oberstube hinauf. Mühmchen Ines bemerkt dabei gegen Cousine Isabel im Vertrauen und im Sinn von Lope de Vega's Komödie: „Das Unmöglichste von Allem"[1]:

„Komm denn, Mühmchen!
Doch für thöricht muss ich halten,
Dass man wahren will ein Mädchen,
Will es selber sich nicht wahren."[2]

Isabel will sich aber selbst und ernstlich wahren, und hätte sich in den Oberstock auch ohne Vaters Befehl zurückgezogen.[3] Hier zeigt sich aber — Weh über Durchmarsch und Einquartierung! — dass ein Mädchen, auch bei der eifrigsten Selbstbewahrung, sich vor dem Teufel nicht bewahren kann, wenn er in Gestalt eines einquartierten Capitan einherschleicht, den ihre Unsichtbarkeit zum „brennenden Teufel" entflammt[4], dem

1) Gesch. d. Dram. X. S. 23 ff.

2) Mas tengo por disparate
El guardar á una mujer,
Si ella no quiere guardarse.

3) Isabel (zu Crespo).
Eben kam ich,
Um mir dieses zu erbitten.

4) Hauptm.
Und nur, weil sie der Alte hält gefangen,
Macht er mir Lust, zur Tochter zu gelangen,
Bei Gott!

Companieführer bei solcher Soldatenwirthschaft.[1]) Dem brennenden Teufel verschreibt sich Feldwebel, Rebolledo, für die Vergünstigung, öffentliche Glückspiele in der Companie halten zu dürfen, mit Seel und Leib, als „braver Kerl und Mann von Ehre". Der Pact geht dahin, dass Rebolledo, unter dem Schein, als ergriff' er die Flucht vor dem ihn mit Schrein und Toben verfolgenden Hauptmann, und als suche er Schutz im Zimmer des Oberstocks, wo Isabel sich eingeschlossen, die Thür einsprenge und dem nachstürzenden Teufel freie Bahn zu Isabel breche. Die Punktation ist kaum gestellt, schreit schon Rebolledo wie besessen[2]), Capitan hinter ihm her, fluchend und tobend, und Beide hinauf über die Treppe zum Oberstock. Rebolledo stösst die Thür auf; Isabel und Ines springen von ihrer Handarbeit empor; Hauptmann mit seinem Quartier- und Gelegenheitsmacher, dem Sergeant, dringt ein. Isabel bittet menschenfreundlich um Schonung des Schutzflehenden, die vom Degen einsteckenden Capitan denn auch sofort mit obsequiöser, den brennenden Teufeln eigener Galanterie gewährt wird.[3]) Aber auch Pedro Crespo und sein Sohn Juan sind mit blossen Degen herbeigeeilt, Juan riecht gleich Lunte[4]) und geht mit der Sprache gegen den Unverschämten heraus. Der Vater

---

1) „Thersites . . . Unzucht, Unzucht; lauter Krieg und Lüderlichkeit; die bleiben immer in der Mode. Dass ein brennender Teufel sie holte!" Troil. und Cress.

Aus Pellicer's „Avisos" führt Hartzenb. (IV. Not. y Ilustr. p. 692 c. 1.) mehrere zeitgeschichtliche Belege an, woraus erhellt, dass Don Alvaro Atayde's Schandthat nicht vereinzelt dasteht.

2) Chispa, in ihrer Freude, Frau Spielpächterin zu heissen, kitzelt sich „beiseite".

Schon fängt er an zu tollen.

3) Nimmer hätt' ein andrer Schild
Ihn gedeckt vor meinem Zorn
Als nur eure hohe Schönheit;
Sie ist meines Lebens Hort.
(Er steckt den Degen ein.)

4) Juan (beiseit).
Alles dieses
Ist nur angestellt, bei Gott!
Um in dies Gemach zu kommen.

aber, Pedro Crespo, so klug wie tüchtig, ein Salomo an Verstand und ein Brutus an Selbstbeherrschung, geht auf den Vorgang im Sinn des frechen, durch den Schein gedeckten Ehrenkränkers ein und verweist dem Sohn die vorlaute Hitze [1]), dem Capitan dankend für die seiner Tochter bezeigte Gunst, dass er auf ihre Fürbitte den schuldigen Soldaten schont. Die Entzündbarkeit seines Mannesgefühls und seiner Vaterwürde beweist aber Pedro Crespo im selben Augenblick durch die nachdrückliche Vertretung seines vom Hauptmann verunglimpften Sohnes. [2]) Der junge Ehrenfest, würdig seines Vaters, steht für sich selber ein: „Mein Leben wag' ich, wenn's der Ehre frommt. Hauptmann: Was für Ehre hat ein Bauer?"

Juan. Eurer gleich, an Schrot und Korn;
Denn, Herr, gäb' es keinen Bauer,
Gäb' es keinen Hauptmann wohl. [3])

Die Entgegenstellung der ächten, allein bewährten Menschenehre gegen die bloss standesgemässe, mit Lastern und Schändlichkeiten sich abfindende Scheinehre, in keinem andern spanischen Stücke so scharf und conflictvoll betont, ist der Glanzpunkt dieses bewundernswürdigen Drama's, dem Calderon so

---

1) Crespo. Wozu giebst Du Deinen Kohl,
Bürschlein? Wo hat's Schmach gegeben?
¿Que disgusto ha habido?

Ein musterhafter Charakterzug von vertuschender Ehrenempfindlichkeit aus mannhaftem Ehrgefühl und weiser Erwägung der Umstände und der Situation.

2) Hauptm. Weil Ihr zugegen,
Will ich dieses Bürschlein dort
Nicht mehr zücht'gen.
Crespo. Haltet ein!
Denn, Herr Hauptmann, meinen Sohn
Kann zwar Ich gar wohl behandeln
Wie ich will, doch Ihr nicht so.

3) Juan. Perder
La vida por la opinion
Cap. ¿Que opinion tiene un villano?
Juan. Aquella misma que vos;
Que no hubiera un capitan,
Si no hubiera un labrador.

wenig ein anderes, in dieser Beziehung gleichwerthiges an die Seite setzen kann, dass vielmehr seine Schauspiele sich als geschworene Verfechter der entgegengesetzten Intention, des vorzugsweise standeseifrigen Ehrenprincips, der Ritterehre, kundgeben. Dagegen fanden wir in Lope de Vega's Komödien, wie in den oben beispielsweise angeführten, allerdings eine mit dieser übereinstimmende Intention, wie denn auch Lope, im Vergleich zu Calderon, uns als der freiere Geist und der menschlichgesinntere Dichter gelten darf. Der zweite Lichtpunkt in unserer Komödie, den wir, neben jenem vorbezeichneten, als dem cultur-philosophisch-humanistischen, dem socialen Momente, den poetischen Kernpunkt des Stückes nennen möchten, erblicken wir in der Figur des Lope de Figueroa: ein lebenswahres, ein grossartig anmuthiges, mit leichtem humoristischen Pinsel entworfenes Charakterbild, dessengleichen das spanische Drama kaum ein zweites aufstellen möchte; eine Charakterfigur, wie von Cervantes' Genie gezeichnet und von Shakspeare's Humor und Geist angehaucht; die aber doch die spanische Composition und Kunstweise darin zur Schau trägt, dass sie als Ergänzungsfigur zu der des Pedro Crespo auftritt, mit der sie gleichsam in einem, behufs der vollkommnen Ausprägung des dichterischen Absichtsgedankens, dramatisch-idealen, wo nicht allegorischen Rapport steht, im Zwecke der Hervorstellung des eben so menschlich schönen wie poetischen Grundgedankens: dass der wahre Charakteradel, die ächte Standesehre kein Geburtsvorrecht, sondern jedem Stande, dem hohen wie dem niedrigen, eignen könne. Der Heerführer Don Lope de Figueroa, die Parallelfigur zu Pedro Crespo, bildet zugleich die Contrastfigur zu dem Capitan Don Alvaro und dem Dorfjunker, Don Mendo, indem er die von Ersterem geschändete, durch den Zweiten lächerlich gewordene Standes- und Adelswürde in ihr Ehrenrecht wieder einsetzt. Von dem Allen treffen wir analoge Züge bei Lope de Vega; bei Calderon keine mit verwandter Intention; so dass wir die Benutzung des Problems vonseiten Calderon's weniger seiner poetischen Sympathie, als dem Drange zuschreiben möchten, seine Kunstbravour auch an solchem Stoff und Vorwurf zu versuchen. Am bewundernswürdigsten als Situationsmoment erscheint uns die Einführung des Don Lope de Figueroa gerade in der obschwebenden, durch die Collision zwischen Crespo,

Juan und Capitan erregten Spannung; und mit einer Ungezwungenheit, einer Bonhomie, einem spielenden Effectgefühl, einer scenischen Anschauung eingeführt, die uns wieder Lope's spontan poetischem Erfindungsgenie homogener bedünkt, als Calderon's überwiegendem Situationscalcul und künstlicher Effectberechnung. In dramatischer Technik, — speculativer Technik, wie man will, wo nämlich das Scenengefüge, gleich einem Spiegelsystem, die Verwickelungs- und Situationsmotive in einander verbildlicht — in dieser den Calderon eigenthümlichen Technik, an Kunsttalent überhaupt dem Lope überlegen, möchte doch Calderon, der grössere Künstler, hinter Lope, dem grösseren Dichter, zurückstehen. Dies Verhältniss tritt auch in der Art hervor, wie die beiden grössten Dichter Spaniens eine dramatische Situation wirken lassen: Calderon durch die künstlichste spitzfindig ausgeklügelte, unter der Decke vorbereitete, verwickelungsvoll spannende Ueberraschnngsmotivirung; Lope de Vega, um solche Künste der dramatischen Infinitesimalrechnung mit unendlich kleinen Grössen unbekümmert, freilich oft bis zum Leichtsinn, bis zur kunstwidrigen Motivirungs-Nachlässigkeit unbekümmert — Lope de Vega, gilt es eine entscheidende Situation, so wirft er sie wie einen mächtigen Lichtkegel in die Intrigue; er stellt sie wie einen grossen Refractor inmitten der Verwickelungen auf, der zugleich die vereinte Eigenschaft jenes Wunderspiegels im 'Reineke Fuchs', welcher jedes Fleckchen im Gesicht des darin sich Beschauenden durch seinen Glanz tilgt [1]), und die Zauberkraft jenes Weltspiegels des Dschemschid oder Salomo besitzt, in welchem sich die bedeutsamen Ereignisse des äussern Weltlebens darstellen. Eine entscheidungs- oder spannungsvolle Situation bei Lope tilgt die kleinen Makel und Flecken seiner Composition, und lässt zumal die grossen innern Motive der Collisionen und Figuren in voller Lichtstärke erscheinen. Die Verschmelzung beiderlei Situationswirkungen: der dramatisch kunstformellen des Calderon, mit Lope's grossartiger, das Improvisatorische verzehrender, scenischer Licht-

1) „Die ein Fleckchen im Auge hatten,
Oder im Gesicht dem glatten
Durften sich nur im Spiegel besehn,
Der Fehler musste gleich vergehn."

kernwirkung — wird uns, zur Welt- und Lebensoffenbarung verklärt, und in unendlich tieferer Innerlichkeit und mit ungeahntem geschichtsphilosophischem, speculativem Gedankengehalt erfüllt, aus der Situation des Shakspeare-Drama's entgegenleuchten, Geist und Seele durchstrahlend und sonnenhaft durchfruchtend.

Die Erscheinung Don Lope's de Figueroa, vorangekündigt [1]) in Calderon's vorbereitender Manier, und hereingestellt in Lope's entscheidender Weise, fällt wie Oberlicht auf die Situationsgruppe. Er tritt auf, in prächtiger Generalkleidung mit dem Commandostab [2]), und einem lahmen Bein. Soldatengefolge mit Tambour. Und wie hält er Musterung gleich! Und wie springt er gleich in medias res mit seinem Charakter und seinem lahmen Bein! [3]) Der Prototpp eines soldatisch hitzköpfigen Humoristen der die platzende Bombe seines Zorns mit dem Wasser seiner

---

1) Zu Anfang des Stückes schon (I. 1.):

Erster Soldat.

Da der Führer unsrer Schaaren
Der von Figueroa ist,
Herr Don Lope, wie Ihr wisst,
Der als tapfer, kriegserfahren,
Ist berühmt im ganzen Reich;
Aber auch als arger Schwörer,
Flucher, Quäler, Freudenstörer,
Der den besten Freund sogleich
Hängen lässt, wenn's ihm behagt,
Ohne viel Process zu machen.

Und von Crespo selbst (1. X.):

Unter Führung des Don Lope,
Welcher heisst der Mars von Spanien.

2) (Con habito muy galan y bengola.)

3) Was geht vor? Was hat's gegeben?
Wollt Ihr sprechen? Sonst, bei Gott,
Werf' ich Männer, Frau'n, die ganze
Wirthschaft aus dem Fenster dort.
Ist es nicht genug für mich,
Dass ich stieg zwei Treppen hoch
Mit dem Schmerz in diesem Beine,
Das der Teufel holen soll!
Und Ihr sagt nicht, was hier vorging?

grimmig guten Laune, wie jener Soldat die Granate mit seinem Wasser schlechthin, löscht, und die brennende Lunte zur Tod und Verderben drohenden Haubitze, die sein gesundes Bein vorschiebt, mit dem kranken austritt. Den Rebolledo, der den Hauptmann in Harnisch gejagt, heisst Don Lope „zweimal wippen". Als aber Rebolledo, der das Wippen und Kippen nicht nach seinem Geschmack findet[1]), den Aparte's des ihn zum Schweigen heimlich ermuthigenden Hauptmanns ins Gesicht, dem General mit wahrem Sachverhalt offen die Honeurs macht[2]), und Pedro Crespo seine vorweg richtige Auffassung des Thatbestandes dem General unter den kranken Fuss giebt, hat dieser schon die Lunte beschwichtigt, während der gesunde das bedrohliche Feuerrohr nach beiden Seiten spielen lässt.[3]) Und nun, indem sich Alles entfernt, das unvergleichliche, charakteristisch originelle Zwiegespräch der beiden gesinnungsverwandten Käuze, des lahmen Kriegshelden, und des in seinen beiden gesunden Knöcheln feststehenden Bauern:

Crespo. Herr, empfanget Gottes Lohn,
Weil uns Eure Huld den Anlass

---

1) Reb. Y hombre
De aquestos tratos no soy.

2) Mir befahl der Hauptmann dort,
Das Spectakel anzustellen.
Damit er an diesen Ort
Konnte kommen.

D. Lope.
Tambour trommelt aus sofort:
Gleich auf's Wachthaus sich begeben
Soll das ganze Kriegervolk
Und kein Mann bei Todesstrafe
Sich entfernen heut' von dort. —

3) Und damit sich nicht erneure
Zwischen Euch der Zank und Groll . . .
(zum Hauptmann)
Sucht Euch anderswo Quartier;
Denn in diesem Hause soll
Mein Quartier seyn, bis ich weiter
Muss, nach Guadalupe, wo
Jetzt der König ist.

Nahm, vielleicht in grosse Noth
Mich zu stürzen.

D. Lope. Euch in grosse
Noth zu stürzen? Wie denn so?

Crespo. Wenn ich den erschlug, der meiner
Ehr' auch nur von ferne droht.

D. Lope. Sackerlot! und wisst Ihr nicht,
Er ist Hauptmann?

Crespo. Sackerlot,
Ja, und wär' er General —
Wenn er meiner Ehre droht,
Tödt' ich ihn.

D. Lope. Und wer dem letzen
Der Soldaten auch am Rock
Nur ein Härchen wagt zu krümmen,
Meiner Seel'! den lass' ich dort
Gleich erhängen.

Crespo. Und wer meiner
Ehre nimmt nur ein Atom,
Meiner Seel'! — das schwör' auch ich —
Den erhäng' ich selbst sofort.

D. Lope. Wisst Ihr nicht, Ihr seyd verpflichtet,
Schon als Bauer, solchen Tort
Zu dulden?

Crespo. Am Vermögen,
An der Ehre nicht, bei Gott!
Meinem König Gut und Leben,
Das ist Pflicht; die Ehre doch
Ist das Eigenthum der Seele,
Und der Seele Herr ist Gott.

D. Lope. Sapperment! beinahe glaub' ich,
Ihr habt wirklich Recht, Patron!

Crespo. Sapperment! das glaub' ich selber;
Denn Recht hatt' ich immer noch.

D. Lope. Müde bin ich; und dies Bein,
Das mir Satan gab im Zorn,
Hat der Ruhe sehr vonnöthen.

Crespo. Was denn hält Euch ab davon?
Mir gab Satan ja ein Bette,
Und das steht Euch zu Gebot.

D. Lope. Hat's der Satan Euch gemacht?

Crespo. Ja.

D. Lope. Ummachen will ich's schon,
Sackerlot! Denn ich bin schläfrig.

Crespo. So geht schlafen, sackerlot!
D. Lope (beiseit).
Dieser Bauer ist sehr störrig;
Flucht er doch, wie ich so toll!
Crespo (beiseit).
Der Don Lope ist sehr beissig;
Wir vertragen uns nicht wohl! [1]

---

1) Crespo. Mil gracias Señor, os doy
Por la merced qué me hicisteis,
De excusarme la ocasion
De perderme.
D. Lope. ¿Como hableis,
Decid, de perderos vos?
Crespo. Dando muerte, á quien pensára
Ni aun el agravio menor . . .
D. Lope. ¿Sabeis, vive Dios, que es Capitan?
Crespo. Si, vive Dios;
Y aunque fuera el general,
En tocando á mi opinion,
Le matára.
D. Lope. A quien tocára
Ni aun el soldado menor,
Solo un pelo de la ropa,
Viven los cielos, que yo
Le ahorcára.
Crespo. A quien se atreviera
A un átomo de mi honor,
Viven los cielos tambien,
Que tambien le ahorcara yo.
D. Lope. ¿Sabeis que estais obligado
A sufrir, por ser quien sois,
Estas cargas?
Crespo. Con mi hacienda;
Pero con mi fama no.
Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma solo es de Dios.
D Lope. ¡Vive Cristo, que parece
Que vais teniendo razon!
Crespo. Sí, vive Cristo, porqué
Siempre la ha tenido yo.
D. Lope. Yo tengo cansado, y esta

Und doch vertragt Ihr Euch! Wie ein paar Kerle, die aus Einem Kernholz geschnitten! Wie ein paar kreuzbrave Brüder, die sich beständig zanken, und, wo es darauf ankommt, Ein Herz und Eine Seele sind. Dieser Schlussdialog des ersten Acts, den ergötzlich schönsten beizuzählen, als Eifrer für ein wahres mit dem Sittengebot übereinstimmendes Ehrenmotiv, ist er im Repertoir des spanischen Drama's einzig; eine Ausnahmserscheinung, ein phänomenaler Schlussdialog; daneben ist er auch noch, im Hinblick auf das Charakter-Zwillingspaar, der humoristisch-herrlichste Triumph des Parallelschema's, das sich hier — vielleicht das einzige Beispiel im spanischen Drama — wirklich und wahrhaftig zur poetischen, kunstwürdigen Charakterkomik inkraft dualistischer Paritätsgestaltung, läutert und erhebt. Ein solches mit der Charakterwirbelsäule zusammengewachsene Menächmenpaar konnte nur die spanische Komödie zur Welt bringen, und konnte nur das in Parallelgestaltungen fruchtbarste, das spanischste aller spanischen Dichtergenies, konnte nur Lope de Vega mit ihr zeugen.

Man sehe doch nur seinen Namensvetter, unsern Don Lope de Figueroa, an einem Augusttage in Estremadura, im ländlichen Garten bei Crespo's Hause, an der Familientafel des reichen, ehrenfesten Bauern [1]), (II. V—VIII), der zum Alcalde so geschickt und

---

Pierna que el diablo me dió,
Ha menester descansar.
Crespo Pues, quien os dice que no?
Ahi me dió el diablo una cama,
Y servira para vos.
D. Lope. Y dióla hecha el diablo?
Crespo. Sí.
D. Lope. Pues á deshacerla voy;
Que estoy, voto á Dios, cansado.
Crespo. Pues descansad. voto á Dios.
D. Lope. (ap.) Testarudo es el villano:
Tan bien jura como yo.
Crespo. (ap.) Caprichudo es el Don Lope:
No haremos migas los dos.

1) Crespo. Setzt Euch, Herr! Die milde Luft
Haucht durch die belebten Zweige
Dieser Bäume, dieser Reben,

vorbestimmt scheint, wie Don Lope zum Kriegheldenobersten mit zerschossenem Bein! Ist es nicht, als gehört' er zur Familie? Er fühlt sich ganz gemüthlich, und eingelebt, wenn nur das verwünschte Bein nicht wäre, mit dem Crespo's Beine aufs brüderlichste sympathisiren! [1] Don Lope erbittet sich vom Bauer die Gunst, dass er mit seiner Tochter speisen dürfe: Lope's Bemerkung: „freilich macht von dieser Seite mich mein Leiden unverdächtig", erwidert Crespo mit so klugem Schicklichkeitsgefühl, dass der General die verwandte Saite in der Brust vibiren hört. [2] Fast möchte man die Wette bieten, dass diese Scene in Don Ag. Duran's Lope-Exemplar unsrer Komödie übereinlautet! Wogegen die voraufgehende Scene, wo der Ritter von der albernen Gestalt, Don Mendo, seinen Knappen, Nuño, nach Waffen zum Duell mit seinem Nebenbuhler schickt, und die ihr folgende Scene, wo Capitan Don Alvaro, dem Sargento und Rebolledo, wie ein nach dem entrissnen Lamme ächzender Wolf, der um den Bauernhof herumschleicht, seine Liebeswuth [3] vorheult,

---

Tausend angenehme Weisen
Nach dem Tact der Quelle dort,
Jener Perl- und Silber-Leier . . .
Meine Sänger sind die Vögel,
Welche zwitschern auf den Zweigen . . .

1) Crespo. Allen leist' ich gern Gesellschaft,
Und dies auf so strenge Weise,
Dass ich diese ganze Nacht
Gar nicht schlief, weil euer leidend
Bein mir einfiel; und beim Aufstehn
Hatt' ich Schmerz in beiden Beinen.

2) Crespo. Wenn alle Kriegesmänner
Höflich, so wie Ihr Euch zeiget,
Sollte sie*) die erste seyn
Zur Bedienung Hand zu reichen.

D. Lope (beiseit).
O wie schlau ist dieser Bauer!
Welche Klugheit ohne Gleichen!

3) Hauptm.
Diese Leidenschaft, dies Glühen
Ist nicht Liebe nur, ist Eifer,

---

*) seine Tochter Isabel.

den Calderon'schen Stempel, in Styl und Ausdruck nämlich, bekunden. [1])

Lenken wir nach Crespo's gloriosem Tischgast in seinem

Ungestüm, Wuth, Raserei.
Capit. Este! fuego, está pasion,
No es amor sólo, que es tema,
Es ira, es rabia, es furor.

1) Serg. Wenn Ihr morgen
Fort müsst, könnt Ihr billig meinen,
Dass sie gleich, an Einem Tage,
Euch gehör' und Gunst erzeige?
Hauptm. O, an Einem Tage leuchtet
Sol und sinkt; es stürzt an Einem
Tag' ein Reich; an Einem Tage
Wird zum Bau des Felsen Scheitel;
Eine Schlacht, an Einem Tage,
Lässt Verlust und Sieg entscheiden;
Auf dem Meer, an Einem Tage,
Wechselt Ruh' und Sturmestreiben;
Und ein Mensch an Einem Tage
Wird und stirbt. So könnt' an Einem
Tage meine Liebe schau'n
Wie der Stern, Nachtgrau'n und Heitre;
Wie das Reich, Glück und Verderben;
Wie der Waldberg, Wild und Eigner;
Wie das Meer, Unruh und Stille;
Wie der Krieg, Triumph und Weichen;
Wie der Sinn' und Seelenkräfte
Herrscher, Leben und Verscheiden . . .
Serg. Dass Ihr einmal sie gesehn;
Konnte das so weit Euch treiben?
Hauptm. Auf einmal entglimmt der Funken,
Der zu mächt'gem Brand sich steigert;
Auf einmal bricht aus dem Abgrund
Ein Vulcan, der Flammen speiet;
Auf einmal entglüht der Blitz,
Der in, was er findet, einschlägt;
Auf einmal sprüht das Geschoss
Graun und Schrecken in die Weite:
Und Du staunst, dass auf einmal
Diese Gluth, die vierfach heisse,
Mine, Brand, Geschoss und Blitz,
Stürzt, verwundet, schreckt und einschlägt?

Garten wieder um, den nun Isabel und ihr Mühmchen Ines fein und zierlich bei Tische unterhalten und ihn zu bedienen sich erbieten, wenn er dies nicht als sein Amt, ihnen gegenüber, zu versehen sich vorbehielte.[1]) Plötzlich wird das trauliche Tischgespräch im Garten von Guitarrenklängen vor dem Hause unterbrochen. Ein Ständchen mit Gesang, das Hauptmann Don Alvaro von Rebolledo unter Isabel's Fenster bringen lässt; „Und dass sie erwache" — lässt sich Rebolledo's Stimme hinter der Scene vernehmen — „Wirf ans Fenster dort ein Steinchen". Crespo kraust die Stirn, aber Ansichhalten ist eine seiner Hauptstärken. Der Feldherr steht dem Ackerbauer in dieser Heldentugend nicht nach, und drückt den Missmuth über das Charivari nieder, aus Rücksicht auf den Charakterzwilling [2]), dessen „Beiseit" den Ball zurück spielt.[3]) Stimmen hinter der Scene, ständchenzärtlich schmelzend: „Wach' auf, Isabel, erscheine!" Isabel, an Don Lope's Seite, blass und roth vor Scham und Entrüstung, und helle Angstperlchen auf der Stirne.[4]) Don Lope'n schwillt die Kolleraader, im Auffahren wirft er den Tisch um, und schiebt den Grimm dem verfl— Bein in die Schuhe.[5]) Sein Menächme Crespo trumpft Don Lope's umgeworfnen Tisch mit seinem umge-

---

1) Isabel. Euch zu dienen, will ich eifern.
D. Lope.
Ich vielmehr will Euch bedienen. (beiseit:)
Wie gesittet und wie reizend!

2) D. Lope (beiseit).
Klimpern? Gut! doch Steine werfen,
Das sind unverschämte Streiche,
Und vor meinem Nachtquartier
Solch ein Charivari schreien!
Doch ich will, um Crespo's willen
Und des Mädchens, lieber schweigen. —

3) Crespo (beiseit).
Wäre nicht Don Lope — zeigen
Wollt' ich's ihnen!

4) Isabel (beiseit).
Himmel! Was hab' ich verschuldet,
Um so grossen Schimpf zu leiden?

5) Ist's nicht ein verfluchter Streich,
Dass ein Bein so grässlich peinigt?

schmissenen Stuhl. Jetzt wundert sich Don Lope über die Beine, die Crespo's Stuhl von sich streckt. Crespo bindet sie erst seinem Doppelgänger ans kranke Bein, und als dieser deprecirt[1]), nimmt er die emporgereckten Beine des umgestossnen Tisches dafür in Anspruch. Kraft der innern solidarischen Zwillingschaft tauschen die Charakterbrüder, bis zu Ende der wunderbarlichen Scene, knirschenden Ingrimm und verbissene Aparte's aus. Don Lope sehnt sich nach der „Rondatsche" in seinem Schlafzimmer oben; Crespo nach einer rostigen Klinge, unter seinem alten Eisen.[2]) Isabel beobachtet und bemerkt in ihrem „Beiseit", das wunderbarliche Parallel-Pendeln der gleichgehenden und auf den Schlag gleichgestellten Uhren.[3]) Ist nicht das spanische Parallelschema der richtige Proteus? Die Wandelungen aber, die es in dieser Komödie vollzieht, sind seine Apotheose. Dass diese Comedia auch noch als Duplicat existirt, eine von Calderon, die andere von Lope de Vega, macht den Parallel-Salat voll, und Lope-Calderon zum verfasserschaftlichen Parallelzwillingspaare zu Lope-Crespo.

In der-Gasse unter Isabel's Fenster wetteifern Rebolledo

---

1) D. Lope.
Etwas anders*) dacht' ich, sey es,
Da Ihr umstiesst Euren Stuhl.
Crespo. Da ich Euch den Tisch umschmeissen
Sah, so fand ich anders nichts
Umzuschmeissen in der Eile —
(beiseit:) Ehre, jetzt Verstellung gilt's!

2) D. Lope (beiseit).
Ist zur Seite
Von der Hausthür nicht mein Zimmer?
Ist nicht die Rondatsche**) bei mir?
Crespo (beiseit).
Hat der Hof nicht eine Thür?
Hab' ich nicht ein altes Eisen?
¿Y yo una espadilla vieja?

3) Isabel (beiseit).
Himmel, wie die Beiden schlecht
Nur verhehlen, was sie peinigt!

---

*) als Mitleidenschaft mit seinem geplagten Bein. — **) rodela, Rundschild.

und Chispa im Ständchen-Trillern mit Soldaten-Begleitung, unbekümmert um Ritter Mendo, der, geharnischt und mit Schild und Degen, hinter einer Hecke kauert, das Schwert am Schilde wetzend zum Zweikampf mit dem Ständchenbringer. Derweil er aber wetzt und jene trillern, sind Lope und Crespo, Beide mit Schild und Speer bewaffnet, im vollsten Seeleneinverständniss, wiewohl von verschiedenen Seiten kommend, hervorgebrochen und Beide, vermöge der prästabilirten Harmonie ihrer rabbiaten Herzensmeinungen, auf die Ständchensänger sammt Soldatenbegleitung losgestürzt, und fuchteln die ganze Kapelle, Junker Mendo, dem der Succurs wie gerufen kommt, in Einem Ausfegen in die wildeste Flucht: der Junker voraus mit Tartsche, Schwert und Knappen Nuño. Nun hält im Finstern ein Charakterzwilling den andern für einen Nachzügler von der Soldaten-Kapelle, und gehen auf einander los und fechten als feindliche Charakterbrüder[1]), bis Crespo's Sohn, Juan, mit blossem Degen und Knechte mit Lichtern den lahmen Jacob und den mit Jacob's Nachtpauker um die Wette ringenden Sappermentsraufer auseinanderbringen. Inzwischen hat die Soldatenkapelle wieder Kehrt gemacht, festentschlossen, das unterbrochene Concert auf dem Rücken ihrer Angreifer fortzusetzen, unter Direction ihres Kapellmeisters Don Alvaro. Diesem spielt aber der Generalmusikdirector, Don Lope, einen andern Tanz auf: den Befehl, mit Tagesanbruch seine Schaar aus Zalamea zu ziehen. — Sonst würde er, der Generalmusikdirector, mit seinem Tractirstock drunterfegen.[2]) Hauptmann duckt mit steifem Kopf, den er aber aparte in seinem Sinne aufsetzt.[3]) Und schon in der nächsten Scene

---

1) D. Lope.
Sapperment, der kann gut raufen.
Crespo. Sapperment, der stösst gut zu!

2) D. Lope.
Sonst werd' ich Euch Ruhe lehren,
Sapperment! mit dieser Klinge!

3) Hauptm.
Herr, sobald der Tag beginnt,
Soll die Compagnie marschiren. (beiseit:)
Meinen Kopf werd' ich verlieren
Um Dich, schönes Bauerkind!

trägt er den Kopf so hoch, dass er, auf die Aussicht hin, der General müsse nach Guadalupe gehen, um seine Leute für den Empfang „des Monarchen zu ordnen", dem Sargento erklärt: „In das Dorf muss ich zurück, und gelingt, wenn das Glück Beisteht, mir mein Wagestück, werd' ich dort die Schöne sprechen." Das „Vielleicht" wird zum Gewissheitsjubel bei Rebolledo's Meldung, dass der Schönen Brüderlein: „der junge Held", mit dem General ins Feld zieht, und dem Hauptmann freies Feld bei der Schwester lässt.

Don Lope reicht, beim Abschied, der schönen und tugendsamen Isabel ein diamantenes Kreuz zum Andenken. Crespo giebt dem Sohn einen Reise-Segen mit, der noch schöner blitzt und funkelt, als Don Lope's der Tochter verehrtes Brillantkreuz. Der väterliche Ermahnungssegen erinnert an die von Polonius seinem Sohne Laertes auf den Weg mitgegebenen Verhaltungslehren, die aber, inbetracht der blossen Weisheits- und Würdigkeitsschminke, womit der alte dänische Staatsrath-Pantalon übertüncht ist, neben des Bauern, Pedro Crespo, Abschiedssegen sich ausnehmen, wie etwa ein Kreuz von böhmischen Steinen neben dem von Don Lope der schönen Isabel gespendeten Diamantkreuz sich ausnähme.[1]) Als Juan fort ist, zerdrückt

1) Crespo. Höre, Sohn, was ich Dir sage
Hier vor Deiner Muhm' und Schwester.
Du bist — dank dem Himmel, Juan,
Einer Herkunft, unbefleckter
Als die Sonne, doch ein Bauer.
Dieses sag' ich Dir, wie jenes;
Jenes, dass Du Deinen Stolz,
Deinen Muth nicht so entwerthest,
Um, Dir selbst misstrauend, nicht
Mit bedächt'gem Rath zu streben
Mehr zu werden. Dieses aber,
Dass Du nicht durch eitles Drängen
Wen'ger werdest. Gleich beachtend,
Brauch' in Demuth beide Lehren . . .
Höflich sey auf alle Weise,
Sey mittheilend und freigebig;
Hut vom Kopf, Börs' in der Hand,
Das macht, dass wir Freund' erwerben;

der Alte in einem Beiseit mit den Wimpern ein Vaterthränchen. [1]) Um dem Sohne in Mondschein noch mit den feuchten Augen das Geleit zu geben, lässt Crespo ein Bänkchen vor die Haus-

Und fürwahr, nicht so viel werth
Ist das Gold, das Indiens Erde
Zeugt, und das die See verschlingt,
Als, beliebt zu seyn bei Menschen.
Niemals rede schlecht von Frauen;
Denn, ich sag's Dir, auch die letzte
Ist der Achtung werth, weil sie
Ja es sind, durch die wir leben.
Ziehe nicht Dein Schwert um Kleines;
Denn gewahr' ich in den Städten
Viele, so die Fechtkunst üben,
Sag' ich oftmals zu mir selber:
Diese Schul' ist's eben nicht,
Welche noth thut; weil ich denke,
Lehren soll man keinen Jüngling
Mit Geschick und Anstand fechten,
Ohn' ihn auch zu lehren, wann
Er zu fechten hat . . .
Hiermit, mit dem Geldbedarf,
Den ich auf den Weg Dir gebe
(Dazu auch, dass Du im Standort
Ehrsam Dich in Kleidung setzest,)
Mit dem Schutze des Don Lope
Und mit meinem Segen, denk' ich
Dich, will's Gott, auf höherm Posten
Einst zu sehn. Leb' wohl! Das Reden
Fühl' ich, macht mich weich, mein Sohn.

Juan. Jedes Deiner Worte senk' ich
In mein Herz, wo es gewiss
Bleiben soll, so lang' ich lebe. Und Du,
Lass mich Dich umarmen, Schwester! . . .

Isabel (ihn umarmend).

O hätte
Kraft mein Arm, Dich festzuhalten.

Weh der Armen! dass er sie bei der Rückkehr in einem noch tiefern Jammerzustande finden soll, als Laertes seine Schwester Ophelia!

1) Crespo (beiseit).

Ganz weichherzig
Macht der Junge mich fürwahr,
Ob ich schon mich muthig stelle.

thür setzen. Ein vorbereitendes Stimmungsmoment zur Katastrophe mit Meisterhand in das Bild hineingetönt. Trauliches Familiengeflüster vor der Thür im Mondschein, in halbverlorenen Nachhallsgedanken an den zum Auszug eben entlassenen Sohn und Bruder, wie ein Nachtlüftchen über Herz und Lippen wehend. Isabel's Bemerkung, wie träumerisch dem Vater zugelispelt: „Diesen Abend, wie es heisst, Ist im Ort die Wahl der Aemter", und Crespo in Gedanken zunickend: „Das geschieht hier allemal im August". Stilles Weiterflüstern mit einander, indessen Hauptmann und Gesellen, wie eine Schaar Nachtgeier, leisen Flugs auf ihre Beute, das fromme Täubchen, einfallen, das nur eben ahnungslos auf die Nemesis, die bevorstehende Alcaldenwahl, hingedeutet — das sind alles Wahrzeichen des dramatischen Genius, um so offenbarere, als sie unscheinbar und nur dem feinen Sinn und Verständniss empfindbar sind. Crespo erhebt sich, um mit den Mädchen ins Haus zu gehen. Hauptmann stürzt wie mit Geierschrei [1]) auf Isabel zu, reisst sie vor des Vaters Augen hinweg und eilt mit der Entrissenen, die man hinter der Scene „Verräther! Vater!" kreischen hört, davon. Crespo wird von Rebolledo, Sargente, Soldaten bewältigt. Der Alte lechzt, Flüche auf das Gesindel schleudernd, nach einer Waffe. Ines bringt ihm aus dem Haus ein Schwert. Er ergreift es als Rachestrahl seiner Ehre: „Ehre hab' ich jetzt." [2]) Im Kampf mit der Ueberzahl fällt er nieder. Rebolledo will ihn tödten. Sargente, ein Schuft mit Hindernissen, den der Teufel mit dem Stachel des Gewissens zu Frevelthaten spornt, widersetzt sich dem Schurken sans phrase, dem Rebolledo, „Nein" — meint er — „zu hart ist's, dass man Leben Ihm und Ehr' auf einmal raube. Lieber lasst uns auf dem Berge Dort, im Dickicht, fest ihn binden." Isabel hinter der Scene „Herr und Vater!" Der Alte, fortgeschleppt, ruft jammerwüthig: „Tochter, nur mit meinen Seufzern kann ich dir zu folgen streben." Vater und Tochter, von entgegengesetzter Seite hinter der Scene: „Weh mir!" ächzend, — grausenvolles Echo! und zwischen Beiden Juan, dem das Pferd im Gebirg gestürzt und der es in

1) Nun ist's Zeit, herbei, Gefährten!
2) Ya tengo honra.

der Nacht vergebens sucht. Er vernimmt die bangen Rufe, und weiss nicht, nach welcher Seite er zuerst sich wenden, Hülfe leisten soll:

Zwei Unglückliche, gewiss! . . .
Dort ein Mann und hier ein Weib.
Eil' ich diesem erst zu helfen,
So gehorch' ich meinem Vater,
Der zwei Dinge ja mich lehrte:
Dass ich soll mit gutem Anlass
Kämpfen und die Frauen ehren;
Denn so ehr' ich nun die Frauen
Und mit gutem Anlass kämpf' ich.
(Er eilt nach Isabel's Seite.)

Ein Wunder von dramatischer Schlusswirkung, wenn die Scene nicht schon ans Grausig-Peinliche streifte; wenn viehischen Mädchenraub und Vergewaltigung, auch hinter der Scene, nicht die Kunst mit schauderndem Abscheu ausstiesse; und wenn überhaupt ein vorwiegend sinnlich materielles und die Seelenpein geschändeter Ehre gleichsam erstickendes Pathos die tragische Poesie nicht befleckte! Als dramatische Bravour aber ist dieser Schluss des zweiten Acts eine Dichterkrone werth, durchflochten mit den Myrthenzweigen eines gewaltsam zerrissenen und in den Koth gestampften Jungfernkranzes.

Um so erstaunlicher, dass der Dichter aus einem solchen Pathos und Martyrium eine Katastrophe voll tragischer Erschütterungen entwickeln konnte; Erschütterungen, die auch das Kunstbedenken in seinen Grundfesten zum Wanken zu bringen vermöchten: ob es nicht in der dramatischen Poesie einen Punkt gebe, wo dichterische Zaubermacht, dichterisches Zauberwerk, wo die höchsten, gewaltigsten Zauberwirkungen der Bühnenkunst, nicht, wie die der Dämonologie, als Maleficien und Teufelsblendwerke verpönt und geahndet werden müssten. Ne quocumque volent animum auditoris agunto. Wessen Herz kann sich den Jammerklagen verschliessen, die Isabel im Waldgebirge, in der Morgendämmerung, nach einer solchen Mondnacht, wie die vom Tereus geschändete Philomele ausströmt, aber keine zungenverstümmelte — Philomele mit einer Engelzunge? [1]) Hier die Toch-

1) Isabel. O dass nimmer meinen Augen
Strahlen mag des Tages Schimmer,

ter, und dort, ungesehen, und der Tochter Nähe unbewusst, der Vater in Waldesdickicht festgebunden an einen Baum, sein

---

Dass ich nicht bei seinem Glanze
Vor mir selber Scham empfinde! —
— — — — — — — —
Du des Tages grosser Stern!
Weile länger noch im frischen
Meeresschaum, und einmal nur
Lass die scheue Nacht ihr zitternd
Reich verlängern.

O jammerselige Antistrophe zu Julia's wonneseligem Ausruf an des Tages grossen Stern, seinen Niedergang zu beschleunigen! Man höre nur weiter das Klageächzen der spanischen Philomele mit tausend Engelzungen!

Warum willst Du aufgehn, sprich!
Um in meines Leid's Geschichte
Zu erschau'n den grössten Frevel,
Das verruchteste Beginnen
Das, zur Rache für die Menschen,
Je aufzeichnen liess der Himmel?
Aber weh! es scheint, Du willst
Nur mit Grausamkeit regieren.
Denn nachdem ich bat, Du mög'st
Noch verziehn, seh'n meine Blicke
Schon Dein hehres Angesicht
Sich erheben, ob dem Gipfel
Des Gebirgs. O wehe mir!
Rings bedrängt, umhergetrieben
Von so wilder Angst, so hartem
Jammer, so gewalt'gem Grimme
Seh' ich nun auf meiner Ehre
Sturz auch Deinen Zorn gerichtet.
Was beginnen? Wohin fliehn?
Wenn mein irrer Fuss die Schritte
Lenkt zur Rückkehr in mein Haus,
Bring' ich neue Kümmernisse
Meinem schon bejahrten Vater,
Dem kein and'res Glück hienieden
Uebrig war, als sich zu weiden
An dem reinen Mondesschimmer
Meiner Ehre, den unselig
Solch ein Schandfleck jetzt verfinstert ...
O wie that ich schlimm, wie schlimm,

ehernes, mit dem Hammer der Ehre geschmiedetes Herz, zerschmelzend in schmachdurchglühte Thränen.[1]) Als Isabel die Stimme vernimmt — „Wie? — stöhnt sie — Noch ein Andrer Ruft den Tod? O Himmel! Himmel! Noch ein Unglücksel'ger ist, Welcher lebet wider Willen?" Sie eilt an den Ort, woher die Stimme ertönt, schlägt das Gebüsch auseinander, und erblickt ihren Vater an einen Baum gebunden. Wieder eine Situation, die nur das spanische, mit der Sicherheit eines Somnambulen auf den äussersten Rändern und Kanten theatralischer Effecte wandelnde Drama erstrebt und erschwingt, und den gemässen, wirkungsvollen, oft freilich, und auch hier, schematisch gekräuselten dialogischen Ausdruck[2]) zu den kühnsten scenischen Effec-

Meinem Bruder eil'gen Schrittes
Zu entfliehn! . . .
Ruf' ich ihn, dass er zurück
Komme mit rachsücht'gem Grimme
Mich zu tödten? . . .

1) Crespo (ungesehen).
Komm wieder mich zu tödten!
Sey aus Mitleid Todesbringer!
Denn kein Mitleid ist's, das Leben
Dem Unglücklichen zu fristen.

2) Crespo. Wer Du seyst, der dies Gebirge
Mit zaghaftem Fuss beschreitet:
Willst Du selber Mitleid finden,
Komm und tödte mich' — Doch weh mir!
Was ist's, das mein Aug' erblicket?
Isabel. Mit zurückgebundnen Händen,
Dort an einer rauhen Birke.
Crespo. Mit gebrochner Stimme Mitleid
Von des Himmels Höh'n erregend
Isabel. Steht mein Vater.
Crespo. Kommt mein Kind.

Das sich in's Wort fallen ist bei solchem Begegniss ganz naturgemäss; mit dem Aufnehmen aber des abgebrochenen Wortes schlägt schon das Typische den Dialog in den Nacken.

Isabel. Atadas atras las manos
A una rigorosa encina*) . . .

*) encina „Eiche"; „Birke" der Assonanz wegen.

ten trifft! Flehentlich bittet der Vater die Tochter, ihm die Fesseln zu lösen. Sie zaudert, weil der Vater sie mit freien Händen tödten würde, bevor sie ihm ihr Leid berichtet. [1]) Und so schildert sie in einer pathosvollen, und wieder von häufigen eingeklammerten Ausrufungsschnörkeln schematisch getrübten, sechsseitenlangen Erzählung dem gefesselt horchenden Vater ihr Philomele-Geschick. [2]) Dies auch will uns nur vom conventionellen Gesichtspunkt der spanischen Scene, weil von der Etiquetten-Pathetik vorgeschrieben, zulässig bedünken.

Crespo. Enterneciendo los cielos,
Con las voces que apellida.
Isabel. Mi padre está.
Crespo. Mi hija veo.
1) Y quiero antes —
Referirte mis fatigas.
2) Weh dem Manne, weh dem Manne,
Welcher sinnet, Frauenliebe
Durch Gewaltthat zu erwerben!
Denn er merkt nicht, denn er sieht nicht,
Dass des Lebensglücks Triumphe
Nicht bestehn im Beut' erringen,
Sondern darin, eines Herzens
Freie Neigung zu gewinnen*) . . .
— — — — — — — —
Wie viel Bitten, wie viel Klagen,
Bald demüthig, bald erbittert,
Bracht' ich vor! Jedoch vergebens
Denn (hier schweige, meine Stimm'!)
Uebermüthig (still, mein Jammer!)
Schamlos (meine Seufzer, wimmert!)
Thierisch roh (ihr Augen, weinet!)
Grausam wild (mein Athem schwindet!)
Schrecklich (Bosheit, werde taub!)
Ungestüm (o Nacht, umgieb mich!)
— — — — — — — — —

---

*) „Die freie Neigung", deutscher als spanisch, schlummert noch im spanischen 'cariño':

Sino en granjear el cariño
De la hermosura que estiman.

Qual auf Qual, Schmachverzweiflung wechselnd mit Seelenmarter:

Um mich schauend, Gott! erblick' ich
Meinen Bruder . . .
Er erkennt sogleich mein Elend . . .
Denn luchsäugig ist der Schmerz . . .

Kampf des Bruders mit dem Hauptmann und dessen Schandgelichter. Isabel entflieht durch „des Berges dichte Waldung", doch lauschte sie „durch der Zweige Gitter" und „sah des Hauptmann's Blut Fliessen von des Bruders Klinge." Doch musste dieser der Uebermacht der verruchten Rotte weichen:

Ich nun, die mit bangem Lauschen
Sich verkettet und verwickelt
Ein Bedrängniss mit dem andern,
Blind, verwirrt, von Angst ergriffen,
Ohne Licht und Rath und Leitung,
Rannt' umher, klomm' auf, stieg nieder
Im Gebirg', im Thal, im Walde,
Bis ich, Dir zu Füssen sinkend,
Ehe Du den Tod mir gebest,
Dir mein ganzes Leid berichtet.
Und jetzt, da Du Alles weisst,
Jetzt, als ein gestrenger Richter,
Wende gegen mich den Stahl,
Gegen mich des Muths Ergrimmen!
Denn damit Du jetzt mich tödtest
Löset diese schnöden Stricke
Meine Hand; lass ihrer ein'ge
Sich um meinen Nacken schlingen.
(Sie bindet ihren Vater los.)
Deine Tochter bin ich, ehrlos,
Und Du frei, deshalb gewinne
Würd'ges Lob durch meinen Tod.
Lass den Ruf von Dir berichten,
Dass, um Leben Deiner Ehre,
Du den Tod gabst Deinem Kinde.
(Sie kniet.)

Welches Bühnenbild! Die Tochter in diesem Moment, dieser Gemüthsverfassung knieend vor einem Vater wie Crespo, dessen Charakter ein Mischmetall aus dem Eisen in des alten Brutus und Virginius Römerblute, mit dem weichern und doch streng-

flüssigen Korn der celtogothischen Race! Crespo spart die Wucht und Schärfe seines Nemesis-Schwertes für den Schänder seiner und der Tochter Ehre auf, und schreitet mit dieser dem Wohnorte zu. Beim ersten Schritte schon begrüsst von dem Nemesisschwert, auf das ein Gerichtsdiener mit der Nachricht, Crespo sey einstimmig vom Gemeinderath von Zalamea zum Alcalde, zum Richter, gewählt, hinweist, das Haupt zugleich, das sein Nemesisschwert treffen soll, mit der Kunde bezeichnend: der Hauptmann sey verwundet ins Dorf von Soldaten gebracht worden „ganz im Stillen und mit grosser Hast." Zu den grossen Vorzügen dieses Drama's gehört die unübertreffliche, mustergültige Verkettung und kunstvolle Aufeinanderfolge der Verwickelungs- und Entwickelungs-, der That- und Büssungsmomente. Das ungeheure Spannungspathos in den geschilderten Leidenssituationen zwischen Vater und Tochter geht nun in eine actionvolle Bewegung von gleich mächtiger dramatischer Wirkung über. In diesem bewältigenden Uebergangswechsel von spannungsvollem Situationspathos und handelnder Bewegtheit, analog jenem Phänomen auf physikalischem Gebiete, dass Spannkraft in Bewegung, Potentialenergie in Bewegungsenergie sich verwandelt — liegt die Hauptstärke des spanischen Drama's; der Spring- und Schlagpunkt des dramatischen Genies jener gewaltigen Meister. Und in keinem Schauspiele erscheint diese Kunstbravour so innerlich geplant und begründet, so aus den Hauptcharakteren und dem Kern der Handlung entwickelt, wie in dem 'Alcalde de Zalamea', und in Lope's 'El mejor Alcalde el Rey'. Weshalb wir auch diesen beiden Dramen, als den einzigen spanischen Schauspielen, die, unserer Ansicht nach, kein blosses nationalzeitliches Kunstinteresse darbieten, sondern Werke von allgemeingültigem poetischen Kunstwerthe in vollendeter Form und mit wesenhaft dramatischem Gehalte darlegen, unbedingt die Palme zuerkennen. Selbst die zwei nächstberühmtesten: 'Del Rey ninguno abajo' und Moreto's 'El Desden con el Desden' nicht ausgeschlossen, da ersteres, obgleich ergreifender und mächtiger als bei Calderon doch nur von dem Conflict absoluter Gatten-Eifersuchtsehre und absoluter Unterthanenpflicht durchzogen erscheint; und Moreto's gefeiertes Drama immer nur die höchste Kunstvollendung, die Transfiguration gleichsam des Lope-Calde-

ron'schen Komödienschema's darstellt. Gleichwohl giebt es ein Höheres, als diese zwei bewundernswürdigsten und in das Schatzhaus der universal dramatischen Dichtwerke, unseres Bedünkens, allein von allen spanischen Bühnenspielen aufnehmbaren Dramen aussprechen mögen; giebt es einen dramatischen Kanon, unter welchem selbst diese beiden in ihrer Bühnenliteratur einzigen Theaterstücke bleiben; den Kanon nämlich, kraft dessen die ausserordentlichen Wirkungs- und Erregungsmittel, worüber jene gebieten, von allen kunstschematischen, allen äusserlichen Schlageffecten, allen vorherrschend sinnlichen Reizungen geläutert, zu einer durch und durch seelenhaften, gedankenverklärten, geistigpoetischen Composition sich vertiefen. Diesen Kanon dramatischer Idealgestaltung, im Zwecke einer zur Gottes-Naturgesetzlichkeit stimmenden Willensläuterung aus gewaltigen Seelenkämpfen und Stürmen; diesen Kanon einer Dramatik poetischer Bildung und Erziehung des Menschengeschlechtes zu culturherrlicher Lebensschönheit, ihn konnte nicht das Drama des celto-romanischen, arabisch-westgothischen Geistes; ihn konnte nur das Drama eines Nationalgeistes von reinerer germanischer Mischung und tieferer Idealität — konnte, in seiner höchsten Vollendung und kunstmächtigsten Gestalt, nur des Shakspeare-Drama offenbaren.

Capitan Don Alvaro de Atayde! Zitterst du schon, Bube! vor dem Richterstab des Alcalde de Zalamea? Rufst du, die Frevlerhand in der Binde, deinem ängstlichen Schandgenossen, dem Don Sargente, die Furcht, wie alle schlechten Kerle, die stets auch Feiglinge im innersten Herzen, durch Bravaden betäubend, rufst du ihm jetzt schon zu: „Nun, so helfe Flucht uns fort, Aus den Händen dieser Frechen"? [1]) Jetzt schon, bevor noch Crespo dir entgegentritt mit dem Richterstab in der Hand? Wie erst wirst du zittern, wenn er vor dir erscheint? Wie gar im Innersten erzittern und beben, wenn er vor dir kniet? „Kniet? Crespo knieen? Crespo — mit dem Rich-

1) „Dieser Bauernknechte":
Pues la fuega nos socorra
Del riesgo destos villanos.

terstab bewaffnet, Crespo knieen vor dem Schandhuben, der — ?" so schreit Jeder, der es hört, die Hände vor staunender Entrüstung über dem Kopf zusammenschlagend — kniet, ja! und — lasst immerhin um einen Zoll noch tiefer, vor ungläubiger Verblüffung, den Unterkinnbacken hängen! — kniet und fleht auf den Knieen den Auswurf in einem vierthalbseitenlangen Redestrom verzweiflungsvollen Vaterjammers, fleht ihn an, der Tochter Ruf und Ehre wiederherzustellen durch seine ihr gereichte Hand! Seine Hand! besudelt von der denkbar scheusslichsten Missethat! seine Hand, schwarz und stinkend wie die Hölle! — Knieend, beschwörend, jammernd! — Und doch — lasst den Unterkiefer um zwei Zoll länger, vor Erstarrungsstaunen in der dritten Potenz, herunterhängen! — Und doch hat das dramatische Genie — Lope's, Calderon's, gleichviel wessen — auch hier wiederum das Richtige, unter diesen Umständen, bei diesem Charakter gerade — und müsste der Kinnbacken um noch einen Zoll tiefer herunter! — bei diesem Charakter gerade das einzig Richtige getroffen: denn dieser köstliche, höchst sympathische, herzanmuthend-eisenköpfige Charakter, einer der dramatisch-genialischsten, die gedichtet worden, er verbindet Milde mit Stärke, Strenge mit verhaltenem Wohlwollen und verheimlichter Herzensgüte, salomonisch weise Selbstbeherrschung mit unerschütterlicher Willenskraft, des Bauern Eigensinn und Starrkopf mit grossartigem Seelenadel — kurz, den gebornen Richter mit dem bauernstolzen Familienvater im edelsten Styl. Die richterliche Weisheit gebietet, vor Anwendung der äussersten Gesetzmittel, es mit der schiedsrichterlichen Sühne zu versuchen. Da nun diese bei Crespo in Sachen seines eigenen Halses oder Herzens vorgeht; da er durch schreckliche Fügung, durch das abscheuwürdigste Attentat auf seine Haus-, Standes- und Vaterehre, Richter und Partei zugleich seyn soll, vom Schicksal gleichsam dazu bestellt und verordnet: musste da nicht die von der Vaterschmach und Entehrung durchdrungene schiedsrichterliche Sühnung zwischen dem Geschändeten und Schänder diesen, um jedes Opfer, zu einer Wiederherstellung der äussern Ehre mindestens vor der Welt und in der Meinung der Welt zu bewegen und zu erschüttern suchen? Um jedes Opfer, nicht nur von Hab und Gut, selbst um den Preis scheinbarer Selbstwegwerfung vor dem Schändlichen, in dessen

Händen allein die Ehrenrettung liegt; eine Ehrenrettung, die, inbetracht der Abscheulichkeit und Infamie solcher selbst durch die Vergeltungsrache nicht zu tilgenden Ehrenkränkung, noch als die einzig mögliche Sühnungsform erscheint, indem durch diese der in die Familie aufgenommene Familienschänder, die Schmach auf sein Haupt nehmend, für ihre Ehre einsteht. Die Schmach ist eine so ungeheure, dass vor der Möglichkeit ihrer, sey's auch nur Vertuschung und Scheintilgung, die Rücksicht auf persönliche Würde schwinden darf und muss. Dieses Schwinden und Zusammenbrechen der persönlichen, im Vergleich zur wahrhaftesten aller Ehrenverpflichtungen, zur Vaterehre, immer nur persönlichen Scheinwürde, diese Selbstwegwerfung, in solcher Lage wird sie zum Pflichtgebot. Das Knieen ist nur das äussere Zeichen der äusseren Selbstaufgebung zur Rettung seines innersten Selbst. Diese Würde wirft sich vor dem höchsten Seelengut, vor der zu rettenden Vaterehre nieder, nicht vor dem Schänder; die persönliche Würde kniet gleichsam vor dem Palladium der Vaterehre, das der Beschimpfer geraubt und in seinem Busen, es entweihend, birgt. Ja das in dem Staub getretene Vatergefühl erfleht, knieend vor der Schutzgottheit des Familienheils und der Familienehre: die Ehrenrettung des Schänders selbst durch Zurückstellung des geraubten und gesühnten Palladiums, des Familienglücks — gesühnt, wenn der Räuber selbst, als Familienmitglied, es wieder aufrichtet auf dem Familienaltar zu gemeinsamer Verehrung. [1]) Ist denn aber einer solchen Genugthuung das Scheu-

1) Crespo. Und wie ich auch sinne, weiss ich
Nur ein Mittel auszuspüren,
Das mir hilft und Euch nicht schadet.
Dieses: dass ich unverzüglich
All mein Gut Euch übergebe . . .
Es bleibt zu unser'm dürft'gen
Unterhalt kein andrer Weg
Und kein andres Mittel übrig
Wollen wir Almosen betteln . . .
Stellet wieder her den Ruf,
Den Ihr raubtet; nicht bedünkt mich,
Dass Ihr schadet Eurer Ehre . . .
— — — — O sehet (er kniet)

sal fähig, das eine solche Schandthat verübt? [1]) Der Dichter — ja, schämen müsst' er sich in die Seele seines Genie's, wenn er einen Blick auf die Ehrenhelden seiner sonstigen Komödie wirft, worin die meisten in Charakter und Ehrengesinnung um ein Grosses näher diesem Capitan Don Alvaro, als dem Hort und Verfechter der wahren Mannesehre, als dem Pedro Crespo stehen. [2]) Ein Grund mehr, um Lope für den genuinen Dichter dieses Stückes, nicht Calderon zu halten. Wem von Beiden wir Crespo's wiederholtes Knieen zuschreiben? Kühnlich Beiden zumal! Dem Wiederholungs-Parallelismus nämlich, der Beide, als Spanier, immer wieder ins Genick schlägt. Haben doch ihre herrlichsten Schöpfungen, und selbst dieser 'Alcalde de Zalamea', Farbenspiel, Leuchtglanz, krystallene Durchsichtbarkeit und Spaltbarkeit in parallele Lamellen mit dem Doppelspath gemein!

Erst nachdem Crespo das zweitemal niedergekniet und ge-

Knieend mich zu Euren Füssen,
Flehend, weinend über dieses
Weisse Haar hinab! — — —
Was verlang' ich? Ehre nur,
Die Ihr selber mir entführtet;
Und obwohl sie mein ist, scheint es,
Dass so demuthsvoller Wünsche
Gegenstand nicht etwa mir,
Sondern Euch gehören müsse. — —
— — — — — — — —

1) Hauptm. Alter Schwätzer, seyd vergnügt,
Dass nicht Tod ward Euer Lohn
Für die Unbill, die Eu'r Sohn
Und Ihr selbst mir zugefügt.
Wenn ich Schonung Euch gewähre,
Dafür, thörichter Gesell,
Dankt der schönen Isabel.

2) Hauptm. Doch vermeint Ihr, Eurer Ehre
Makel mit dem Schwert zu rächen?
Nichts zu fürchten hab' ich dann*);
Meint Ihr's durch Gericht und Bann?
Ueber mich dürft Ihr nicht sprechen.

---

*) Als Ritter der Duellehre nämlich, deren Feier das A und O der spanischen; und der Cultus der Calderon'schen Komödie ist.

fleht, und aufs schnödeste, cynisch frechste zum andernmal vom Hauptmann mit gesprochnen Fusstritten tractirt worden, da erst erhebt sich der Richter in und mit ihm wieder, den hingelegten Richterstab erfassend. Der kniefällige Ehrenrettungs-Fleher richtet sich zum Ehrenrächer auf, riesengross, hoffnungslos. Auf Crespo's „Holla!" erscheint der Gerichtsschreiber mit Bauern. Auf Crespo's Befehl nehmen die Bauern den Hauptmann in Verhaft. Auf Crespo's Alcaldenbefehl liefert der Hauptmann mit Hängen und Würgen den Degen ab. Auf des Ehrlosen unverschämten Ehrenanspruch: „Zeiget mir Respect!" dient ihm Crespo mit einer Alcaldenzunge, die eine Klinge schlägt, wie Cid Campeador. [1]) Nach Abführung der Rädelsführer kommt das Rädel selbst an die Reihe, Sänger Rebolledo voran. [2]) Chispa, in Männerhosen, pocht, als Rebolledo's Knappe, auf ihren schwangern Leib, der gegen Stock und Strick gefeit, und geht singend mit Rebolledo ab.

Seinen Sohn, Juan, erblickt Crespo beim Eintritt in seine Stube mit blankem, auf die Schwester gezücktem Dolche, und lässt, als Richter von Zalamea, auch den Sohn in Gewahrsam bringen, weil er die Hand an seinen Hauptmann gelegt, und ihn

---

1) Crespo. Führt denn, ihr Gerichtsgesellen,
Den Herrn Hauptmann mit Respect
In's Gemeindehaus, und steckt
Die Händ' in Schellen;
Legt dazu ihm Ketten an.
Mit Respect verhindert Jeden
Seiner Schaar mit ihm zu reden.
Auch die Andern sollt Ihr dann,
Wie es recht, gefangen nehmen,
Doch getrennt; ist das vorbei
Wollen wir sie alle Drei
Sämmtlich mit Respect vernehmen.
Und dann, zwischen jenes Paar,
Wenn ich Gründe g'nug entdeckt,
Lass' ich, immer mit Respect
Rasch Euch hängen; ja fürwahr!

2) Crespo. Ha! das ist der alte Sänger!
Wird die Kehl' ein wenig enger,
Ist's wohl mit dem Sänger aus.

„im Walde“ dort mit dem Degen verletzte. Doch hätten wir ihm mit Vergnügen sein „Beiseit“ erlassen, das den alten Brutus und dessen Römerthum abschwört, und dem estremadurischen Parallelismus zu gefallen den klugen Vater als Antithese zum strengen Richter so scharf wie möglich und auf Kosten des letztern hervorstellt[1]), — ein Misszug, den man hineingepinselt glauben, und ausgelöscht wissen möchte.

Was wird nun aber unser General, Don Lope de Figueroa, zu dem Allen sagen? Zu seinem Hauptmann sagen? Zu dessen Richter von Zalamea sagen? Brausen und toben und um so toller, als er an Crespo's Stelle ganz so wie dieser gehandelt haben würde! Schon hört ihn Crespo aussen vor seiner Thür schnauben. Auf die Nachricht von der Verhaftung des Hauptmanns kehrt der General sogleich um, und fragt zuallererst bei seinem theuren gastfreundlichen Wirth, von dessen Alcaldenschaft Don Lope noch nichts weiss, dampfend vor Aerger[2]) an, obs denn wahr sey: „Dass ein Richterlein im Ort Meinen Hauptmann nahm in Haft?“ und sackerlotet über sein „verfluchtes Bein“, das ihm verbot, früher auf dem Platz zu seyn, um den Richter abzustrafen, und den frechen Kerl durchzuprügeln, bis er alle Viere von sich streckt.[4]) Wie aber — setzt Pedro

1) Juan. Wie? Deinem Sohn
Kannst Du solche Strenge droh'n?
Crespo. Meinem Vater auch sogar
Würd' ich gleiche Streng' erweisen. (beiseit:)
Schütz' ich so sein Leben doch!
Und die Menge wird mich noch
Als ein selt'nes Muster preisen
Von Gerechtigkeit.
(Aparte.) Aquesto es asegurar,
Su vida, y han de pensar
Que es la justicia mas rara
Del mundo.

2) Wer nähert sich
Meiner Thür mit solchem Brause?

3) O, ich bin ganz hingerafft
Von dem Aerger.

4) ¡Vive Jesu cristo que
Al grande desvergonado
A palos le he de matar.

Crespo den möglichen Fall — „wenn der Richter sich nicht prügeln liesse?“ Und nun erfolgt dialogisches Knuffen, dass es schallt, wie das von zweien mit den Hörnern ineinanderverwickelten Rammerschädeln eines alten Bockzwillingspaares, das seine Zwillingsschaft auch im hitzigen Stosskampf und Verschränken der Hörner kundgiebt. [1] Don Lope mit einem Stoss, platzend wie eine Bombe: „Wer ist dieser Richter?“ Crespo „Ich!“ [2] Das „Ich“ knufft das „Moi“ der Peter Corneille'schen Medea knietief zu Boden. Dass spanische Böcke nicht anders als getreu nach dem Parallelschema knuffen, versteht sich von selbst, und zeigen die Wechselschläge des dialogischen Schädelkampfs in paarigen Doppeltrochäen [3], klapp, klapp!

1) D. Lope. So'n Kerl aus der Bauernklasse!
Crespo. Freilich wird's ein Bauer seyn;
Aber fällt dem Starrkopf ein,
Dass er den dort hängen lasse,
Glaubt, bei Gott! dass er's vollbringt.

2) D. Lope. Pues á decirme vení
Quien es el alcalde.
Crespo. Yo.

3) D. Lope. Teufel! dacht' ich doch daran!*)
Crespo. Teufel! Glaubt es immerfort.
D. Lope. Crespo, nun: ein Wort, ein Wort!
Crespo. Nun denn, Herr: ein Mann, ein Mann!
D. Lope. Den Gefangnen will ich retten,
Und will rächen diese Schmach.
Crespo. Und für das, was er verbrach,
Legt' ich eben ihn in Ketten.
D. Lope. Wisst Ihr, dass er ist Soldat,
Und dass Ich sein Richter bin?
Crespo. Wisst Ihr auch, dass er vorhin
Mir mein Kind gestohlen hat?
D. Lope. Wisst Ihr, dass, als General
Ich in dieser Sach' entscheide?
Crespo. Wisst Ihr, dass der freche Heide
Meines Hauses Ehre stahl?

*) Dass nämlich dieser Richter kein anderer als Pedro Crespo sey. Nur Einen giebt es, der es ausser ihm seyn könnte: wäre dieser Eine nicht General und Heerführer auf Philipp's II. Marsch nach Lissabon.

Der General giebt Befehl, dass Schwadronen vorrücken, mit geladenen Kanonen und brennenden Lunten:

Nun, bei Gott! will ich doch sehen,
Ob man mir ihn giebt, ob nicht.
Crespo. Nun, bei Gott! drängt mich die Pflicht;
Was geschehn muss, soll geschehn.

Crespo's, des Alcalden, Geist ist in seine Gemeinde, in alle Bauern von Zalamea gefahren. Vor dem Gemeindehaus [1]) commandirt General Don Lope seine Soldaten das Gefängniss anzuzünden, wenn man den Hauptmann nicht gleich herausgiebt, „Und will sich das Dorf vertheidgen, Steckt das ganze Dorf in Brand". Gerichtsschreiber: „Legt ihr auch das Haus in Asche, Doch befreit ihr nicht den Mann". Bauern und Soldaten rüsten sich zum Angriff. Crespo tritt mit bewaffneten Bauern auf. Don Lope commandirt: „Brecht den Kerker auf! Heran!" In diesem Moment erscheint der König mit Gefolge. Und was für ein König? Philipp II., der, wie sein Vater, ganze Gemeinden mit ihren Alcalden niederkartätschen liess. Don Lope theilt dem König die Verhaftung des Hauptmanns durch den Bauernrichter mit. König. „Wer ist dieser Richter?" Crespo „Ich". Ein Ich, das neben des Königs „Ich der König" stramm auf seinen Beinen bleibt und fest auf seinem Kopf. Crespo überreicht dem König die Acten, trägt seine Klage vor, der König durchblättert die Papiere, erklärt seine Zufriedenheit mit Crespo's Führung der Sache, doch käme das Urtheil einem andern Tribunale zu, und befiehlt Auslieferung des Gefangnen. Crespo gehorcht dem Königsbefehl, und liefert den Hauptmann sogleich aus, nach Maassgabe freilich des bereits vollzognen Urtheils. Auf Crespo's Wink wird die Gefängnissthür geöffnet. Man sieht den Hauptmann erdrosselt auf einem Stuhle sitzen mit dem Strick um den Hals. Ein solches Urtheil kann selbst ein Philipp II. nicht umstossen; nur hätte er gewünscht, dass der Hauptmann als Edelmann zum Mann ohne Haupt, mittelst des Beils, gemacht worden wäre. [2]) Crespo's Bescheid hierüber

1) 'Sala del Carcel': Saal im Stadtgefängniss.
2) König. Doch, wenn so die Sache steht,
Weshalb da er Ritter war

ist merkwürdig kostbar [1]), und verdient, dass ihm König Philipp, anstatt des jus gladii, das jus funiculi, über sämmtliche Edelleute seines Reiches übertrage, um seinen Adel von Haupt- und Edelleuten wie Don Alvaro de Atayde oder Don Tello[2]), so zu säubern und zu sichten, dass Henker und Richtbeil, um nicht brodlos und rostig zu werden, Caligula's alle Menschen umfassenden Wunsch ausschliesslich auf die Hidalgo's einschränken zu können in der Lage wären. Bekleidet König Philipp II. unsern unvergleichlichen Pedro Crespo nun zwar nicht mit gedachter Vollmacht im ganzen Umfange, so überträgt er ihm doch das Richteramt auf Lebenszeit [3]), in Anerkennung der so rühmlichen Führung desselben, dass der kleine Formfehler nicht in Betracht kommt [4]), und nimmt Abschied von König Don Alfonso's, des „besten Alcalde als König", würdigem Amtsgenossen, um eiligst seinen Marsch nach Portugal fortzusetzen, und, mit Hülfe seiner Soldaten, an der Krone von Lusitanien dasselbe zu thun, was sein Hauptmann Don Alvaro de Atayde, unter Beistand seiner Soldaten, und mit Hülfe des Rebolledo, Sargente und der Chispa in Feldwebelhosen, an Crespo's Tochter Isabel gethan. Betreffs Letzterer erfahren wir noch von Crespo, dass sie bald in ein Kloster treten wird, „Wo sie einen Bräutigam findet, Der nicht achtet auf den Stand", und Don Lope's edle Absicht, bei der verlangten Freigebung des Hauptmanns „die Schmach abzuthun von Crespo's Tochter", überflüssig macht. So will doch Don Lope wenigstens die sofortige Freilassung

---

Und mein Hauptmann, liesst Ihr nicht
Ihn enthaupten?

1) Crespo. Das ist klar,
Majestät: die Edelleute
Leben hier herum so brav,
Dass der Henker, den wir haben,
Nie das Köpfen noch verstand.

2) in Lope's 'El mejor Alcalde el Rey'.

3) König. Und behaltet Ihr auf immer
Dieses Ortes Richteramt.

4) Und nichts thut ein Fehl im Kleinern,
Wenn man nur den Hauptpunkt traf.

Rey. Que errar, lo menos no importa
Si acertó lo principal.

von Crespo's Sohn, Juan, „seinem Soldaten", erwirken, der denn auch erscheint, um dem General seinen wärmsten Dank und seine unwandelbare Dienstverpflichtung auszusprechen. Rebolledo verschwört das Singen für alle Zeiten. Nicht so Chispa: sie wird fortsingen, so lange ihre Stimmritze vorhält

Und bei jedem Anblick zwar
Des bewussten Instruments. —

Der 'garote' (Strick) nämlich, unbekümmert um den Daumen, den er auf die Stimmritze drückt, und dem Chispa mit dem ihrigen ein Schnippchen schlägt. Das letzte Wort behält, wie billig, der Held des Stückes, der sich als Helden einer „wahren Geschichte", und das Stück als auf einem wirklich vorgefallenen Ereignisse beruhend, der Gunst des Publicums empfiehlt. [1])

Wenn wir Calderon's in allen Welttheilen berühmte tragische Comedia

El Medico de su Honra [2])
(Der Arzt seiner Ehre)

hier anschliessen, so fürchten wir fast, dass wir, inabsicht auf innere, allgemeingültige Trefflichkeit, ein Contraststück zum 'Alcalde de Zalamea' zu dessen grösserem Ruhme, als zum Ruhme 'des Arztes seiner Ehre', möchten folgen lassen.

Bei der weltläufigen Allbekanntheit des Stückes glauben wir uns einer eingehenden Inhaltsanalyse entübrigt halten, und auf eine Darlegung unserer kritischen Ansicht beschränken zu dürfen.

Auf Doña Mencia de Acoña, hehr, seelenrein, holdinnig,

---

1) Crespo. Con que fin el autor da
A esta historia verdadera.

2) Dem 'Indice' des Don Juan Isidoro Fejardo zufolge in dem 27. Theil ('extravagante') der Comedias de Lope de Vega, Barcelona 1633 abgedruckt und diesem zugeschrieben. Val. Schmidt giebt glattweg 1637 als erstes Druckjahr an. Diese Jahreszahl trägt eine andere, in der Madrider Bibl. nacional befindliche Ausgabe von 'Segunda parte de las Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca, recogidas por Don Joseph Calderon de la Barca, su hermano. Año 1611, Madrid, und enthält ausser dem Medico de su honra noch 11 andere Stücke von Calderon. (Barr. y Leir. p. 5. C. 2.)

das Ideal einer Gattin, an der kein Flecken von materieller, ja kein Makel eines unlautern Affectes, folglich auch keine Gedanken-Schuld haftet, ruht als einziges Schuldmotiv der Verdacht ihres Gemahls, Don Gutierre Alfonso de Solis; ein Verdacht, den keine unerschütterliche Ueberzeugung von Mencia's ehebrecherischer Schuld rechtfertigt, der sogar bis zur Katastrophe im Zweifelkampfe, ob ein Verhältniss überhaupt zwischen ihr und dem Infanten, Don Enrique, bestehe, sich abhetzt; ein Verdacht mithin, der den grausigen Mord nicht durch das Tragische einer verhängnissvoll unseligen, für den Zuschauer begreiflichen Verblendung, wie bei Othello, sühnt und ihm die tragische Weihe giebt. Schon durch dieses, noch obendrein an einem klügelnden Ehrenwahn zum überlegten, mithin leidenschaftsfreien, zu unbeirrbarem Entschlusse erkalteten Eifersuchtsmotiv wird Don Gutierre's That untragisch, wird sie lediglich abscheuwürdig und durch die Art der Ermordung anschaudernd grässlich. Und an die Bewirkung eines solchen, nach den ewigen Gesetzen und Principien der tragischen Kunst von einem naturgemäss empfindenden Gemüth einzig empfindbaren Eindrucks hat der Dichter den ganzen Scharfsinn seiner scholastisch psychologischen Dialektik, die ganze Kraft seines theatralischen Genies verschwendet. Von Doña Mencia entwirft er uns ein Seelen- und Charakterbild, das ihre zarte, entsagungsvolle, voreheliche, herzensreine Neigung zum Prinzen durch einen Seelenreiz mehr, den Reiz weiblichen Tugendsieges über eine solche engelreine Liebe, den Reiz holdseliger Pflichtenstrenge verschönt, vergeistigt, heiligt. Der Dichter überbietet noch die Schilderung seines Ideals von tugendhafter, pflichtgetreuer Gattin dadurch, dass er Mencia mit dem innigen beglückenden Bewusstseyn ihres Tugendsieges beseelt. [1]) Ihre stille, scheinlose, in ihrem

1) Mencia (allein vor dem ohnmächtigen Prinzen).
Gieb mir Luft, die leisen Klänge,
Die Du nahmst; wenn auch verloren,
Sollen sie doch kund nicht geben
Was ich stets verschweigen muss.
Denn ich bin — erwäg' ich's besser —
Auch nicht, um zu fühlen, mein;
Und nur deshalb seh' ich gerne,

Mädchenherz erst entflammte Leidenschaft brennt in ihrem Innern als keusche Vestaflamme ehelicher Treue. Und als solche reine weihevolle Gluth will die pflichtgetreue Gattin auch vom ungestümen Prinzen ihre Mädchenliebe für ihn geachtet wissen. [1]) Welcher menschlich fühlende Gatte, der von einer solchen, aus ihrer Mädchenzeit nachleuchtenden Neigung seines Weibes erführe, würde nicht darin eine nur um so stärkere Mahnung erblicken, jenen leisen Nachschimmer durch die innigste, zärtlichste Liebe zu tilgen, wo nicht diese Regungen seiner Gattenliebe und dem ehelichen Glücke zugut zu wenden? Ein Bestreben, dem mit

---

Dass mir ein Gefühl noch bleibt,
Weil mir bleibt, dies inn're Sehnen
Zu besiegen. Keine Tugend
Ungeprüft! Im Tiegel eben
Zeigt das Gold sich erst vollkommen . . .
Und so, meiner Ehre Läut'rung
Ist sie selbst, wenn ich nur selber
Obgesiegt, weil ohne Prüfung
Nimmer sie vollkommen wäre.
— vuelva el aire
Los repetidos acentos
Que llevó; porque aun perdidos,
No es bien que publiquen ellos
Lo que yo debo callar;
Porque ya, con mas acuerdo
Ni para sentir soy mia;
Y solamente me huelgo
De tener hay que sentir
Por tener en mis deseos
Que vencer; pues no hay virtud,
Sin experiencia, perfecto
Está el oro en el crisol . . .
Y asi mi honor en si mismo
Se acrisola, cuando llego
A vencerme; pues no fuera
Sin experiencias perfecto . . .

1) — Eure Hoheit —
Warf die Augen einst auf mich;
Es ist wahr und ich bekenn' es.
Durch so vieler Jahr' Erfahrung
Wisst Ihr, ehrfurchtsvoll-beständig

ganzer Seele ein Weib wie Mencia entgegen käme, das die Zinsen ihrer jungfräulichen Liebe zum Capital ihrer ehelichen Treue schlägt. Die Hymens Fackel an der Amorfackel ihrer Jugendliebe anzündete, beim Anzünden diese zufällig auslöschte und sie dann nur als Andenken an ihre unschuldige Mädchenliebe aufbewahrte, während die Flamme der Liebesfackel an Hymens Leuchte dem ihr vom Vater zugeführten, nicht aus freier Herzenswahl erkornen Gatten so lieblich glüht und glänzt. Was beginnt nun, statt dessen, Doña Mencia's thörichter Gemahl? Er ruht nicht, bis er jene als blosses Angedenken verwahrte flammenlose Liebesfackel ausfindig gemacht; zieht sein von Ehrenglanz spiegelndes Ritterschwert, spaltet den Zündstock in kleine Späne, dreht und flicht diese, nachdem er sie in casuistisch grüblerischen Antithesen hin und her gewälzt und geknetet, zu einem vom Anhauchen entzündbaren Windlicht, taucht den Zündstock in das Leuchtgas des luftigen Nichts: Scheinehre, dass er augenblicks lichterloh aufflammt; bricht hierauf seinem altadeligen Ritterschwerte die Spitze ab; wetzt und schleift diese an den Kieselsteinen demosthenisch-pathetischer Monologe zu einer Lanzette; tritt Hymens wie von goldner Opferflamme strahlende Fackel mit den bespornten Ritterstiefeln aus, brennt sie an seinen aus Spänen gedrehten, von schattenhaften Verdachtsgründen umqualmten Windlichte an, und schüttelt Hymens Leuchtstock zur wildlodernden Furienfackel. Nun steckt er beide Brennknüppel in die Ringe des Stahlbandes, das er sich inzwischen aus dem Stumpfe seines Ritterschwertes um die Augen geschmiedet, dass er schier von Ansehen einem jener Hannibal-Stiere mit feurigen Hörnern zu gleichen scheinen könnte. So ausgerüstet, winkt er einen zufällig vorbeigehenden Wundarzt herbei, übergiebt ihm das aus der Degenspitze geformte Lasseisen, verbindet dem Barbier mit seiner De-

---

Blieb stets meiner Ehre Haltung,
Gleich dem eisgethürmten Felsen . . .
Ich vermählte mich; ist dieses
Grund zu klagen? Unzugänglich
War ich Eurer Leidenschaft,
Unerreichbar Eurem Streben;
War ich's denn als Jungfrau mehr?
Bin ich's jetzt als Gattin wen'ger?

genschärpe die Augen und führt ihn geradenwegs in Mencia's Schlafgemach, lässt ihn der in Ohnmachtsschlummer, wie ein Engel aus Alabaster, daliegenden Gemahlin eine Ader schlagen, reisst beide brennende Fackelstöcke aus den Ringen der stählernen Augenbinde, taucht sie in Mencia's sprudelnden Blutstrom und eilt alsdann, den unfreiwilligen Blutabzapfer mit verbundenen Augen an der Hand, als Arzt seiner Ehre, auf Befehl des Königs, seine frühere Braut Doña Leonor, heirathen, die er aus gleich nichtigen, hirnverbrannten Gründen hatte sitzen, wie seinem Weibe die Ader schlagen lassen; einem Weibe, von dem ein einziger Blutstropfen auf der Waagschale des Weltrichters, der Herzen und Nieren prüft, hinreichen wird, um den unbefugten, auf eigne Hand promovirten und dem wackern Chirurgen Lodovico ins Handwerk pfuschenden Arzt seiner ehrenärztlichen Ehre mit Haut und Haaren und all seinem Ritterblute zu der Schwindelhöhe seines Ehrenwahnsinns emporzuschnellen, und aus der andern Schaale der Weltrichterwaage in den Inferno de su Honra, in die Hölle der spanischen Komödienehre, zu werfen. Doch wie? Ganz schuldlos und kein Makelchen an ihrer dramatischen Seele stürbe Doña Mencia? Dazu war Calderon denn doch ein zu grosser Theaterdichter, Kunsttechniker und Bühnen-Virtuos. Merkwürdig und belehrend bleibt es immerhin, mit welchen Kunstgriffen sein Theatergenie seiner Ehren-Märtyrerin diese Schuld — eine Ehren-Schuld im strictesten Sinne — dieses tragödien-gemässe Makelchen andichtete. Nach des Prinzen erster Beschleichung, nachdem ihn Mencia, aus dem Schlummer im Garten emporgeschreckt, wie eine Lucretia abgewehrt [1] — mehr 'Lucretia' als die Römerin, da sie den Prinzen, einen gedämpften, zärtlichen, schwärmerischen, berechtigteren Tarquin, geliebt, und diese Liebe entsagungsvoll, begehrungslos, in ihrem Herzen verschliesst — lässt sie, von ihrem Gatten überrascht,

---

1) D. Enrique.
Dich zu sprechen kam ich; nutzen
Will ich die Gelegenheit.
Menc. Wie kann dies der Himmel dulden?
Rufen werd' ich.

den Prinzen schnell in ihrem Zimmer sich verbergen.[1]) — Wäre dies ihr erstes Vergehen gegen die strenge Weibespflicht? In jedem andern Drama, nur nicht in einem spanischen, wo dies gang und gäbe ist und gewissermassen von der Theater-Etiquette vorgezeichnet. Ein böser Zufall ist's, der Mencia betreffen konnte, auch wenn sie den Prinzen verabscheute; deutet es doch Mencia selber an, ihre Schuldlosigkeit betonend.[2]) Ein spanisches Publicum würde, wenn sie den Prinzen sich nicht verstecken liesse, Dies ihr als dramatische Schuld anrechnen.

Entwickelt der Dichter trotzdem aus dieser Vorschrift der spanischen Poetik und Compositionstechnik die blutige Katastrophe, so können wir hierin nur die Nemesis dieser Technik, nicht die tragische Nemesis erkennen, und grausam wäre es, — vom Gesichtspunkt der spanischen Tragödie geradezu empörend grausam wär' es, deren Schuld ihrer Heldin zur Last zu legen, und diese wegen ihres Missgeschicks in Anspruch zu nehmen. Vielmehr muss jeder Einsichtige mit dem Gracioso, Gutierre's Diener, dem ehrlichen Coquin, sagen: „Ei des Anfangs End' ist jetzt“[3]) — auf welches bonmot, wie man sieht Gracioso Coquin ein beinahe zweihundertjähriges Prioritätsrecht ansprechen kann, vor jenem weit berühmteren und weit grösseren Coquin-Gracioso, dem gefeierten Diplomaten Talleyrand. — Des „Anfangs Ende“, da zugleich mit diesem ersten Schritt, einem

---

1) Menc. Jener Vorhang dort, da drinnen,
Muss, in meinem eignen Zimmer,
Euch verbergen.
Detras de ese pabellon,
Que en mi misma cuadra está,
Os esconded.

2) Menc. Kann ein Weib, von Flecken rein,
Doch dem Unglück nicht entkommen:
O wie bange, wie beklommen
Mag die Schuldbewusste seyn!
Si inocente una mujer,
No hay desdicha que no aguarde,
¡Valgame Dios! que cobarde
La culpa debe de ser!

3) Fin al principio en Coquin
Hay —

Fehltritt des spanischen Compositionsschema's, nicht Mencia's, die vielmehr dessen unschuldiges Opfer, vonanfangherein das Ende gegeben ist. Dem ersten Schritt folgt dann auch gleich der zweite auf dem Fuss: Mencia's, die sich ihrem noch nichts ahnenden, mit den innigsten Liebkosungen sie begrüssenden Gatten fein entzogen, um den versteckten Prinzen zu entfernen — Mencia's verstellt erschrockenes Hervorstürzen aus ihrem Gemach, dem erstarrten Gatten mit angstbeklommener Stimme von einem Mann stotternd, den sie „vermummt" in ihrem Zimmer gefunden. [1]) Versteinert, wie Don Gutierre, vernehmen auch wir die Meldung aus Mencia's Munde. Dreiste Vorspiegelung! listige Täuschung des Gatten! Das, ja das wäre allerdings eine Schuld, eine schwere Schuld! Aber wessen? Mencia's etwa? Dieselbe Mencia, die uns der Dichter als einen lichten, klaren, vom Bewusstseyn ihrer Unschuld und Tugend durchstrahlten Engel als Ehefrau geschildert? Diese Mencia sollte miteins einer so groben, hinterlistigen Täuschung ihres Gatten fähig seyn? Ja, grober Täuschung, plumpen 'Truges'! Denn was bezweckte sie mit der Dupirung? Hören wir Mencia selbst ihrer Zofe, Jacinta, während Don Gutierre verstört nach dem „vermummten Mann" das ganze Haus durchsucht, Grund und Absicht bei der Stegreiflüge angeben:

Jacinta. Weshalb that'st Du's?
Mencia. Sieh nur eben:
Macht' ich's selbst nicht offenbar
Und Gutierre nahm es wahr,
Musst' auf mich Verdacht sich lenken;
Denn gewisslich würd' er denken,
Dass ich doch mitschuldig war.
Und so konnt' ich leicht genug,
Bei so schlimmem Stand der Sachen,

---

1) Menc. Herr, o komm' uns beizustehn!
D. Gut. Himmel, hilf! was ist geschehn . . .
Menc. Einen Mann . . .
D. Gut. Schnell!
Menc. Ganz vermummt, verhüllt, bedeckt,
Fand ich im Gemach versteckt.
Theurer, lass mich Schutz erlangen!

Eine Noth zur Tugend machen,
Und die Wahrheit selbst zum Trug.

„Macht' ich's selbst nicht offenbar, Und Gutierre nahm es wahr" — Um den denkbaren Fall, Don Gutierre könne von der Visite des Prinzen Wind bekommen, zu vertuschen, stösst sie den Gatten mit der Nase auf den Verdacht, gross wie ein vermummter in ihrem Zimmer versteckter Mann, nachdem der Prinz glücklich entkommen! Kann der Gatte, unbeschadet des vermummten Mannes, nicht dennoch erfahren, dass der Prinz bei ihr gewesen, und wäre sie nicht dann noch ausserdem von Gutierre auf einer dreisten Täuschung ertappt? Lässt sich eine solche zweckwidrige Nothlüge mit Mencia's ätherischem Wesen und hohem Unschuldsbewusstseyn vereinbar denken? Und man wollte sie ihr wohl gar als tragische Schuld aufbürden? O nicht doch! Mencia's Absichtserklärung, der Zofe gegenüber, ist wieder nur die beliebte, so oft benutzte Compositionsfinte vonseiten des grossen Verwickelungskünstlers, dessen dramatische Handlung, ähnlich wie jener Pilger nach dem heiligen Grabe, von je drei Schritten, die sie vorwärts thut, einen Motivirungsschritt rückwärts macht, wo es gilt, einen Erfindungs-Nothbehelf zu bemänteln. Nein, grosser Kunstmeister! Dein Verlegenheitsmittel sollst du uns nicht als Verschuldung deiner tragischen Heldin, als ihre πρωτη Ατη einschwärzen, die hier recht eigentlich πρωτον ψευδος ist. Dass Mencia den Prinzen sich in ihrem Gemach verbergen lässt; dass sie den Liebkosungen des zärtlichen Gatten, unter dem Vorwande, selbst, was noch in später Stunde die Küche bieten mag, ihm herzurichten, sich entschmiegt, im Grunde aber, um Don Enrique heimlich entschlüpfen zu lassen, soll immerhin Euer schematisches Zehngebot auf seine Kappe nehmen! Auch das sogar wollen wir dem grössten Propheten und Träger jener steinernen, ins Bühnenbretterholz gewachsenen Gesetztafeln zur Last schreiben: dass nämlich Mencia überhaupt ein Geheimniss vor ihrem Gatten hatte; ihm ihre herzenslautre Mädchenliebe zum Prinzen verschweigt — selbst diese Verheimlichung mag, in Rücksicht auf den Prinzen, als des Königs Bruder, mag eine, im Hinblick auf die wirksame Verwerthung dieser Rückhaltigkeit gegen ihren Gatten in einer der Katastrophenscenen, aus so vielerlei andern Etiquetten-Rücksichten der spanischen

Komödie, dieser allein in die komischen und tragischen Schuhe gegossen und nicht dem Dichter, nicht dem Arzt seiner Ehre, noch weniger seiner Leidensheldin als ihre tragische Schuld aufgemutzt werden. Das Alles mit beiden Händen zugegeben; so können und dürfen wir doch in Mencia's gerügter Nothlüge nimmermehr ihr tragisches corpus delicti erblicken; sondern müssen das anstössige Auskunftsmittel einzig und allein dem, trotzalledem zaubermächtigen, bei allen Verstössen wunderthätigen Dichter-Magus ins Compositionsgewissen schieben! Und so müssen wir denn auch jedes fernere hinzutretende Schuldmotiv und alle weiteren noch auftauchenden gravirenden Beweiskörper, als nothgedrungene Folgebehelfe jener Nothlüge des Dichters in Rechnung stellen — und müssen gleich den vom Prinzen in Mencia's Gemach zurückgelassenen Dolch in der Hand des verwirrt und bestürzt vom Durchsuchen des Hauses nach dem „vermummten Mann" wieder eingetretenen Gatten als solchen, den Dichter belastenden Schuldbeweis betrachten, das schwere beiherlaufende Situationsvergehen ganz ausser Acht gelassen: Don Gutierre's Zusammenstossen nämlich mit seinem Diener im Finstern, infolge des Erlöschens von Mencia's absichtlich fallengelassenem Kerzenlichte. Die Verbrauchtheit des Motivs dahingestellt, wird die spannungsvolle Situation durch dieses Aufeinanderstossen, und mehr noch dadurch, dass Don Gutierre den Coquin als „vermummten Mann" festhält [1]), unnöthigerweise durch einen Lustspieleffect parodirt, wo nicht entwürdigt und entstellt. Don Gutierre's Verblüfftheit, als er Coquin beim gebrachten Lichte erkennt [2]), muss Lachen erregen; eine gefahrvolle Eventualität, für einen tragischen Helden zumal, dessen ohnehin bedenkliche Unliebsamkeit auf der äussersten Spitze einer sich selbst zurechtgeklügelten Pathetik schwebt. Gedachter Lustspieleffect ermangelt denn auch nicht, auf die ihm unmittelbar nachfolgende Scene, voll bangnissvoller Spannung, einzuwirken, wo Don Gutierre, mit dem gefundenen, aber ohne den „vermummten Mann" gefundenen, verhängnissvollen Dolch wieder erscheint, und in einem Abseits

1) D. Gut. Ha, ich fand
Den Vermummten!

2) D. Gut. O welch ein Irrthum! Ha!

seine kritische Lage überdenkt [1]) und dann von Mencia Abschied nimmt, um, wie männiglich bekannt, in die Haft zurückzukehren, die ihm und dem Don Arias vom Könige in der Schlussscene des ersten Actes auferlegt worden, weil Don Gutierre und Doña Leonor's Freier und Ehrenverfechter in des Königs Gegenwart den Degen gezogen. Doña Mencia erblickt bei der Abschiedsumarmung den ominösen, fatalistischen Dolch, der den König vordeutsam verletzen, und ihm einige sacrosancte Tiger-Blutstropfen kosten wird; erblickt den Dolch, von Ahnungen durchzittert, als sähe sie ihn schon zu der Aderlassfliete verkürzt, die ihr das Blut im Strome entziehen soll [2]); den Dolch, mit dem schon in dieser Scene Don Gutierre seine Gattenehre kitzelt, als Vorstudie und Vorübung zum Arzt seiner Ehre; den Dolch, den prädestinirten stereotypen Calderon'schen Schicksalsdolch, der unter andern auch in „Eifersucht das grösste Scheusal" spukt; den Dolch, dessen gespenstisches Spottbild man in unsern deutschen Schicksalstragödien seit Ludwig Tiecks Schauerspielen, „Der Abschied", „Karl von Berneck", könnte umgehen meinen, wenn diese nicht das Caput mortuum der Gespenster- und Schauerromane auftischten, deren eklen Schlick und blutschlammigen teufelskothigen Bodensatz der jugendliche Dichter, als Zauberlehrling des Räuber- und Gespenster-Hexenkessel-Sudelkochs, Rambach, aus der Retorte einer, durch solche Schauder-

1) D. Gut. (zu Menc.)
Welcher Täuschung eitler Lug
War es, der so arg Dich neckte?

Dich neckte, Dich so arg neckte, ehrenstrammer Rittergatte! Dem nun auch hinterrücks „der Täuschung eitler Trug", von dem ehelichen Frauenideal angestiftet, das fürchterlich-neckische Zweifingerzeichen weist! Du sagst es selbst:

(D. Gut. (beiseit).
Doch ich täusche mich, weh mir!
Dieser Dolch, den ich gefunden —
Durch des Argwohns bittre Wunden
Will er mich ermorden schier,
Aber schweigen muss ich hier.

2) Menc. So Dich sehend, glaubt' ich mich
Ganz von eignem Blut bedeckt,
Blutlos, sterbend, hingestreckt.

Romanliteratur — der Ahnmutter der deutschen Romantischen Schule — krankhaft überreizten Phantasie qualmte und destillirte. Die hier und in den Schicksalstragödien der Nachfolger spukenden Vater- und Brudermorddolche haben nichts mit Calderon's immer doch aus ächtem poetischen Romanzengolde ciselirten Schicksalsdolchen gemein. Der fatale Dolch der dramatischen, von Ludwig Tieck in Schwung gebrachten Fatalitätstragödien ist nur der auf seinen kürzesten Ausdruck, auf den goldpappenen, mit hypochondrischem Goldaderblut gefärbten Puppentheaterdolch heruntergekommene Spiess. Wir meinen den unaussterblichen Christian Heinrich Spiess, den Vater der dramatischen Schauerromantik, den Dichter des Schauerspiels „Klara von Hoheneichen", der eigentlichen Ahnfrau unsrer Schicksalstragödien, das 1790 erschien, zwei bis drei Jahre vor unsres Tieck's obgedachten Gruseldramen, des Schildknappen von Rambach-Spiess in seinen ersten Dichter-Flögeljahren, auf die er selbst späterhin, als Cervantes- und Calderon-Knappe und Grossmeister der Romantischen Schule, deren Bakel-eifrige Schulmeister die Gebrüder Schlegel waren, mit Schlegel-Tieck'scher Ironie zurückblickte. [1])

Mencia geht ab mit ahnungsschauerlichen Vorgefühlen in Parenthese; desgleichen Don Gutierre, auf seine monologische Controversen-Disputation mit der Ehre in Pro- und Contrathesen vorbereitend, und sie in Aussicht stellend. [2])

Im Begriffe, dem Prinzen Don Enrique, auf dessen Fürbitte König Pedro die beiden Verhafteten freigegeben, seinen Dank abzustatten, bemerkt Don Gutierre die Aehnlichkeit des gefundenen Dolchs mit des Prinzen Schwertgefäss, und augenblick-

---

1) Ein derartiger Rückblick fällt u. a. auch auf jene Bestandstücke des fatalistischen Apparats: Dolch, Bild, Messer, „woran etwas Verhängnissvolles geknüpft, was durch die Erfüllung der Vorahnung zum Orakelmässigen erhoben, eine tragische Wirkung hervorbringen sollte." (Schriften XI, XXXVIII.)

2) Menc. (für sich).
Welch ein Grauen! Mein Herz will brechen!
(ab in's Haus.)
D. Gut. Ehre! viel noch zu besprechen
Bleibt uns, sind wir zwei allein.
(ab durch den Garten.)

lich erstarrt ihm die Danksagung auf der Zunge, und schrickt in eine Aparte zusammen: „Gott was sah ich? Welche Spur!“ und spinnt, nachdem er auf des Prinzen Wunsch, Doña Leonor's Anbeter und Ehrenanwalt, Don Arias, als Zeichen der Freundschaft und Versöhnung umarmt, seinen Schrecken in parenthesi unter herzbrechenden Seufzern zu hieroglyphischen Andeutungen aus, in so schnörkelhafter Beschaffenheit, dass der Infant seinerseits die Brauen in argwöhnische Parenthesen runzelt [1]), und sich mit Don Arias zurückzieht, dem Don Gutierre, behufs erschöpfender Auslegung seiner Hieroglyphen, Zeit und Raum zu hundertundzwanzig Versen auf zwei spanischen Folio-Columnen gönnend, lang wie der Obelisk von Luxor, und die in deutschem Uebersetzerformat genau fünf Seiten geben. Nach einem beweglichen Eingang, der die nun als sichtbare Schmerzenstropfen sich offenbarenden Hieroglyphen-Seufzer zurückdrängt, sie erstarren heisst vor „Ehr und Muth“ und ehrfurchtsvoll gleichsam vor diesen in's Gewehr treten [2]) — recapitulirt der Monologist, controversseufzergerecht, die erlebten Ereignisse Punkt für Punkt, beginnend vom Eintritt in sein Haus, durch alle Wandlungen in Doña Mencia's Verhalten, das Für und Wider zur Vertheidigung oder Klagestellung erörternd, als plaidirten beide Sachwalter, Mencia's und der eigene, in seiner Brust. [3]) Nach den

---

1) D. Enr. (beiseit).
Diese Seufzer, diese Klagen
Wecken grossen Argwohn mir. —

2) Trete denn der Schmerz zurück!
Ehr' und Muth, bewirket beide,
Dass er selbst mir nicht erlaube,
Nur zu klagen meine Leiden.

3) Zwar ward mir Bericht gegeben,
Dass ein Mann im Hause weile,
Aber dies entschuldigt sich,
Weil sie selbst die Kund' ertheilte.
Zwar das Licht erlosch; doch wo
Giebt es Zeugen und Beweise,
Dass dies nicht geschehen konnte
Durch zufälliges Ereigniss?
Zwar ich fand dort diesen Dolch;
Doch vielleicht gehört er einem

erschöpfendsten beiderseitigen Rechtsausführungen, nach Vernehmung des Sachverständigen, des Medicus forensis, des Arztes seiner Ehre, wird der sich nun als Gerichtshof constituirende

---

Meiner Diener. Zwar (o Schmerz!)
Gleicht ihm wunderbarer Weise
Des Infanten Schwert; doch giebt's nicht
Andere Schwerter, die sich gleichen?

Zieht nun die richtige, seinem Scharfsinn zu grösserer Ehre als seiner Ehre gereichende Folgerung:

Könnte nicht, trotz allem Scheine,
Dennoch schuldlos seyn Mencia?

Wie sie es denn wirklich ist, trotz allem Scheine. „O wie glücklich" — ruft sich der Doppelanwalt selbst Beifall zu, der zugleich sein den Rechtsstreit verfolgendes Zuhörerpublicum ist —

O wie glücklich machen mich
So scharfsinnige Beweise!

Hilft der armen Mencia doch Alles nichts, nicht die „Zwars" und nicht die „Abers". Auf seine Frage, als Mencia's Advocat:

Welch' hart Gesetz entscheidet,
Dass der Unschuld'ge sterben soll und leiden?

erhebt sich der öffentliche Ankläger, der Advocatus Diaboli, der Staatsanwalt der allgemeinen Sache, der Ehrensache, der Komödienehre in seiner Brust, und plaidirt auf unbedingte Verurtheilung, ob schuldig oder nicht:

Ehre, Du bist in Gefahr! . . .

Das sanat ferrum macht mit allen Streitfällen kurzen Process. Themis' Schwert ist ein Operationsmesser für Krankheiten der Staats- wie der Hausehre. Der Advocatus Diaboli in Don Gutierre's Brust erklärt sich zum Arzt der kranken Ehre, gleichviel ob krank nur in der Einbildung, und gleichgültig auch, ob der Malade imaginaire ein Cocu imaginaire, — genug, die Einbildung gekränkter Ehre ist eben eine Krankheit, die nur mit Blut geheilt werden kann.

Ehre! heilen muss ich Dich!
Yo os he de curar, honor.

Und so giebt der Generalanwalt der Ehre als Gerichtsarzt sein Gutachten:

Und so ordnet und verschreibet
Dir der Arzt der eignen Ehre
Erstlich die Diät des Schweigens. —

Ein langes Recept, eine Litanei von Krankheitserscheinungen:

Dieses Unheil, dieses Leiden,
Diesen Kummer, diese Schmach —
Dies Entsetzen, dieses Grausen,
Diesen Wahnsinn, dies Zerreissen.

Monolog dahin schlüssig, dass Inculpatin heimlich zu beobachten, um vor Urtheilsfällung noch mehr Indicien und Beweise zu erbringen. [1])

Der Belauschungssituation geht Don Arias' resultatlose Bewerbungsscene mit Doña Leonor vorauf, die seinen Liebes- und Eheantrag entschieden zurückweist, unwankend an Don Gutierre's Eheversprechen festhaltend, ohne klar zu legen, wie sie ihr anwartschaftliches Früherrecht gegen den verehelichten Gutierre durchzusetzen gedenke, da ihre an König Pedro den Grausamen mit dem „göttlich milden Herzen" in italienischen Octaven gestellte Klagebitte sich schon im ersten Act bei einer Versorgung im Kloster beruhigen und bescheiden wollte. [2]) Wie überall in der Calderon-Komödie, gehört auch hier die Nebengruppe zu den von Lope bereits, doch minder künstlich-raffinirt und intentionell angewandten speculativ-technischen Compositionsbehelfen, um Streif- und Schlaglichter, wie aus einem Reflexspiegel, auf die Haupthandlung und Hauptgruppe zu werfen. Bei aller Kunst, bewegen sich doch auch in den Calderon'schen Dramen die beiden complementären Gruppen nur äusserlich, formell und schematisch

---

Eine Klimax von Krankheitssymptomen mit der Spitze: „wilde Eifersucht", gegen die es nur ein Mittel giebt: sanat ferrum, die Lanzette:

Eifersucht? Wie? Eifersucht? . . .
Das letzte Mittel bleibet
Dem Arzt der Ehre zu verschreiben —
Ein Aderlass! (ab.)

1) Diese Nacht kam ich nach Haus;
Heimlich will ich da hineingehn
Um zu sehn, wie weit das Uebel
Schon gedieh . . .

2) Die Ehre kann er mir nicht wiedergeben,
Er ist vermählt. Doch, grosser Fürst entraffe,
Der Schande mich; gerecht ist ja Dein Streben
Und göttlich mild Dein Herz. O König, schaffe,
Dass er im Kloster Sorge für mich trage!

Y ya que es imposible que yo cobre,
Pues se casó, mi honor, Pedro famoso
Si sobre tu piedad divina, sobre
Tu justicia me admites generoso
Que me sustente en un convento pido.

nebeneinanderher; bei aller speculativen Compositionsabsicht, kommt es auch in Calderon's Komödien zu keiner Ineinanderschmelzung und poetisch- innigeren Einhelligkeit der beiden gegenbildlichen Erläuterungsgruppen der Haupt- und Nebenhandlung. Diese tiefe, speculativ-dramatische Läuterungsplastik, vermöge kunstgestaltlich poetischer Erläuterung, zu vollkommener Einheitsanschauung aus dem blos schematischen Parallelismus herausgearbeitet, wird uns das Shakspeare-Drama zeigen. Ein solches Schlaglicht lässt, bespielshalber, der spanische Kunstmeister von Don Arias auf Don Gutierre in gedachter Scene werfen. [1]) Der directe Hinweis, wie mit dem Zeigefinger, steht eben nicht im Einklang mit des Dichters gerühmter Knnstfeinheit. Dergleichen Kunstgriffe setzt Shakspeare in praktisch-psychologische Handlung, und lässt sie als intuitive Wechselspiegelung in kathartisch-symbolischer Vergeistigung schauen.

Der Arzt seiner Ehre geht dann an die Erforschung entscheidender Symptome, als Magnetiseur. Ueber die Mauer gestiegen, findet er Mencia schlafend im Garten. Ihre zweite Schlummersituation. In der ersten betraf sie der Prinz. Als könne ihr tief verschlossenes, nur ihrem Herzen kundbares, schon durch seine Unschuld und Seelenreinheit gleichsam der Aussenwelt sich entziehendes Liebesgeheimniss sich nur traumhaft, in clairvoyanter Weise, offenbaren und zum Geständniss kommen. Eine wundersam scenisch-poetische Situation. Don Gutierre's Darlegung seiner Gemüthsverfassung ergreifend schön, voll Zartgefühl und Seelenschmelz. Der Arzt will „umkehren": „Ich bin gewiss, gesund ist sie vollkommen." — Dann schwankt seine

1) D. Arias. Manchen Buben kannt' ich schon,
Der, von Argwohn eingenommen,
Dann als Ehemann den Lohn
Seiner Tyrannei empfunden.
Don Gutierre selber kann
Dies beweisen, den ein Mann,
Einst im fremden Haus gefunden,
Schon versetzt in solche Wuth;
Um wie viel noch ärger müsste
Jetzt er toben, wenn er wüsste
Was man in dem eignen thut.

Diagnose wieder. Und weil zu diesem Schwanken „Verdacht sich hat entzündet, Sey nur der Schaden durch und durch ergründet". Er löscht die Lichter auf dem Tische aus. „Fort mit dem Licht! Entschwinde Mir Licht und Seele, dass zwiefach ich erblinde!" Wer denkt hier nicht an Othello's verwandte Situation und Worte? Und doch ist die Kluft der tragischen Wirkung unverknüpfbar. Othello's volle, ihn durchflammende Ueberzeugung von Desdemona's Schuld [1], deren Unschuld, für den Zuschauer klar und unzweifelhaft, selbst nicht die leiseste Gedankenstimmung von Heimlichkeit und Verheimlichung, wie bei Mencia, trübt. Rein und klar wie Sonnenlicht, dass gerade durch den Contrast der Seelenverfassung: bei Desdemona die vollkommene Unschuld, bei Othello die leidenschaftlichste, in ihren tiefsten Tiefen aufgeregte und daher begreifliche, ja berechtigte Ueberzeugung von ihrer ehebrecherischen Schuld — dass dadurch gerade unser Mitleid mit beiden Unglücklichen zur gewaltsam tragischen Erschütterung, wie „des Hellespont und der Propontis zusammenstürmende Gewässer", sich vereinigt. In ähnlicher scenischer Lage verhält sich dagegen Don Gutierre noch zweifelhaft, grübelnd, unsicher, und will noch umkehren. Mit dem schwebenden Verdacht wird auch sein tragisches Pathos zweifelhaft und geräth in ein bedenkliches Schwanken; so bedenklich, dass er sich aufs Intriguiren legt: er will Mencia behorchen, ausholen, Dunkelheit und Sinnesverwirrung beim plötzlichen Erwachen aus dem Schlaf benutzen, und zu dem Zwecke seine Stimme verstellen. [2] Hier tritt die unermessliche

1) Jachimo, im 'Cymbeline' giebt hierüber psychologischen Aufschluss. Posthumus' und Imogen's Verhältniss besprechend, lässt er sich so vernehmen:

„— Er (Posth.) ächter Ritter,
Der ihrer Ehre minder nicht vertraute,
Als ich sie wahrhaft fand
— — — — Er musste glauben,
Vernichtet sey'n die Pflichten ihrer Keuschheit."

Dies Geständniss unterscheidet grundwesentlich den florentinischen Verleumdungsteufel, Jachimo, von seinem Landsmann, dem macchiavellistisch ruchlosen Jago.

2) Doch gut auf alle Fälle
Dass, leise redend, ich den Ton verstelle. –

Ueberlegenheit des grossen britischen Tragikers, verglichen mit dem grössten spanischen, was psychologischen Tiefsinn und Verständniss der tragischen Leidenschaft betrifft, schlagend zu Tage. Diese klügelt nicht, grübelt nicht, raffinirt, spintisirt und intriguirt nicht, sowenig wie Sturm, Feuer, Blitzstrahl, Erdbeben. Am wenigsten die tragische Gatteneifersucht und die vulcanische Leidenschaft vor Allem. Die Intrigue, die unheilstiftende Verstandesgeschäftigkeit überlässt Shakspeare dem Jago. Othello ist die tragische Leidenschaft in voller Eruption. Die Mine dazu legt der kaltraisonirende Jago. Othello's ehrlichen, arglosen, von Schlichen und Finten nichts wissenden Verstand bethört Othellos, wie bei allen grossen heroischen Seelen, erhaben blödsüchtiges Urtheil, in Beziehung auf Erkenntniss des Schlechten, des frevelhaften Trugs. Das Ehrenmotiv, vollends die Eifersucht auf sacramentale Standes- und Meinungsschrullen, diese wirft sich in sophistisch antithetischen Reflexionen umher, in so epinösen und spitzfindigen, wie sie selber, nur auf ein erkünsteltes Räderwerk, auf die empfindlichsten Spitzen und gespenstischen Schrauben gestellt. Das Ehrenpathos ist daher auch ein dem poetisch-tragischen Pathos feindlicher Affect, der es untergräbt, unterhöhlt, zersetzt, und dessen Kraft, Gewalt und Grösse der kleinliche Affect des Ehrenpunkts, wie der Bohrkäfer des markvollen Stammes Kern und Herz, zernagt; wie die Spinnraupe den sturmdurchbrausten Eichenwipfel verwüstet und zerstört. Der Ehrenaffect der spanischen Komödie, eine Ehren-Affectation, kann daher nicht anders als entkräftend auf das tragische Eifersuchtspathos wirken. Der Ehrbegriff im spanischen Drama, weit entfernt, wie der Franzose verständnisslos wähnt, für den Schicksalbegriff der antiken Tragödie einzutreten, vernichtet die antik-tragische Schicksalsidee, die, als unentrinnbare Rächerin des Sittengesetzes, der sittlich-staatlichen Ordnung höchste tragische Instanz darstellt, indem jener Ehrenbegriff die persönliche Selbstschätzung, sein eitles hochmüthiges Ich an die Stelle der Staats- und Menschengesellschaft erhaltenden sittlichen Ordnung setzt, und die Hybris, die Ueberhebung des stolzen, dünkelhaften Eigenwillens, auf deren Zermalmung die antike Tragödie ausging, zu tragischer Ehre zu bringen sich beeifert. Solches Ehrenprincip ist culturfeindlich in Zweck und Wesen, ist daher

auch tragödienwidrig, antitragisch. Im 'Arzt seiner Ehre' — in dieser Beschleichungsscene zumeist, verirrt sich das Ehrenmotiv bis zu einem schwächlichen Täuschungs-, einem kleinlichen Intriguenbehelfe, der dieser bedeutsamen Entscheidungsscene einen Lustspielton anfärbt; empfindbar auch an dem Quidproquo: dass Don Gutierre die ersten Worte der erwachten Gattin freudig auf sich bezieht[1]), bis er im Verfolg der Wechselrede aus Mencia's Ergänzungsworten zu ihrer unterbrochnen Fage: „Womit wird entschuldigt — Dass deine Hoheit so gekommen?" seinen Irrthum mit Schrecken bemerkt. Mit Schrecken aber, der, inbetracht der sich selbst dupirenden insidiösen Beschleichung und Verstellung der Stimme, lustspielartiger als tragödienhaft wirkt. Wohinzu noch das psychologisch Unwahrscheinliche tritt, dass Mencia, die durch jene Scene im ersten Act, wo sie unmittelbar nach des Prinzen nächtlichem Besuch, während ihres Schlummers im Garten, von der unerwarteten Rückkehr des Gatten überrascht wird, doch gewitzigt seyn muss, trotzdem so ohneweiteres in die Falle geht, und im Finstern, auf die verstellte Stimme hin, mit solcher Bestimmtheit keinen Andern, als den Prinzen an ihrem Lager gewahren, und ihn beim Namen ansprechen sollte. Niemals ist ein Weib clairvoyanter, als im Finstern, in solchem Falle. Wir appelliren an einen Frauen-Areopag und wollen unsre ganze Psychologie verspielt haben, wenn der Areopag uns nicht Recht giebt! Der allsehende und allfühlende Feinsinn einer in dem denkbaren Wechselfalle nächtlicher Ueberraschung von Gemahl und Geliebten entschlummernden Frau sollte, beim plötzlichen Erwachen, nicht mindestens auf dem qui vive seyn? Sollte, was Mencia auch thut, aber erst nachdem sie eine geraume

1) Menc.
Kein Andrer wäre
Gewiss so kühn — — —
Zu nahen dieser Sphäre,
Wer ausser Euch, dem nicht von meinen Händen
Das Leben würd' entrissen,
Da Ehr' und Muth mich zu vertheid'gen wissen?
D. Gut. (beiseit).
Welch' Glück ward mir verkündet!
Wohl dem, der seines Uebels Tief' ergründet!

Weile mit der verstellten Stimme die Situation zu Ende gespielt und sich rettungslos compromittirt hat — sollte dies nicht auf derstelle thun? nämlich „Hollah!“ rufen und Lichter bringen lassen? Und nicht erst warten, bis die verkappte Stimme mit ihrer natürlichen Gattenstimme „Holla!“ ruft, thuend, als käme der Rufer eben durch das Gartenthor daher: ein Widerspiel zum Propheten Moses mit strahlender Stirne, nämlich nach abgelegter Maske; so doppeltstrahlend, dass er sich den Ruf nach Lichtern ersparen konnte! So strahlend, dass alles Dunkel in seinem Innern sich auf sein Gespräch mit der ihn willkommfreudig aufs zärtlichste begrüssenden Gattin wirft. Sie merkt das doppelstimmige Dunkel [1]), aber nicht den Doppelstrahl auf der Stirne. O, die katastrophenschwangere Doppelschau mit lustspielartigen Streiflichtern! Mencia schaut den Gatten vor sich und hinter ihm den, wie sie wähnt, verborgen geborgenen Prinzen. In welche Lage intriguirte der doppelsinnige, der doppelsituationslustige Tragiker seine arme, in dem ersten Act doch so ätherische Tugendheldin! Er, der Tragiker, muss sie doppelsichtig, doppelstimmig, ‘con dos sentidos’, so lange schauen, bis sie auch dem Zuschauer zweideutig erscheint, eine doppelgestaltige Heldin von Schuld und Schuldlosigkeit, von Lustspiel- und Tragödienheldin: von gedankenheimlicher Ehebrecherin und idealer Mustergattin. O tödtlicher Doppelblick des zum selbstmörderischen Basilisken im tragikomischen Doppelspiegel sich doppelt schauenden Parallelschema's! Sieht sich nicht auch Don Gutierre im Lichte seines selbstgefachten Stirnen-Doppelstrahls, — der flagrant-freiwilligen selbstleuchtende Ausgeburt seines Gehirns — sieht er sich in diesem Lichtschein nicht als Gutierre und zugleich als Prinzen? Jedes Wort, das er an die Gattin richtet, erscheint durch diese zwiefältige Stimmung gespalten [2]), wie durch einen

1) Menc. Du sprichst dunkel,
Es scheint, dass doppelstimmig
Die Eifersucht Dich macht.
Parece que celoso
Hablas en dos sentidos.

2) D. Gut.
Sahst Du vom Hauch der Winde
Noch nie ein Licht verlöschen und gleichzeitig

isländischen Krystallwürfel, durch Doppelspathkrystall betrachtet. Von Eifersucht und Ehre in zwei Hälften zerrissen, sucht Don Gutierre abwechselnd die Eifersucht mit der Ehrenschmach zu ersticken, und über die Ehrenschmach das Löschhorn der Eifersucht zu stülpen.[1]) In Othello flammt Ein Pathos. Bei ihm heisst es nicht: Hie Eifersucht! Hie Ehre! Nein! Eine einzige Hölle: Raserei, ob befleckter Liebesvergötterung, empfunden als geschändete Mannesehre. Im schmachvoll besudelten Ideal seiner Liebesehre bejammert er seine mit dieser identische,

---

Ein andres Licht, das seinen Docht geschwinde
Zu heller Loh' entflammt? So kann unstreitig
Derselbe Hauch dort Tod, hier Leben bringen.

1) — — — Eifersucht? — —
Ich weiss nicht, was sie ist, bei meinem Leben
— — — — — — — — — — —
Was ist sie? — — —
Doch wär's auch nur ein Schatten,
Unmenschlich würd' ich enden,
Ausreissen würd' ich mit den eignen Händen
Das Herz — — —
Die Seele selbst im heissen
Blut sucht' ich auf, um ganz sie zu zerreissen.
Doch wehe mir! Was ist es, das ich sagte?

Menc. Du machst die Seel' erbeben.

Die zur Hälfte beim vermuthlich irgendwo versteckten Prinzen weilt.

D. Gut.
O Gott! O Gott! Mein Leben,
Mein Glück, mein Weib, mein Himmel, meine Sonne!
Bei Deiner Augen Wonne,
Mencia, lass mich flehen,
Vergieb mir dies unsinnige Vergehen!
Nur meines Wahn's Bethörung
Erregt in meiner Denkkraft diese Störung . . .
Gott! ich war ausser mir, ich war von Sinnen.

Ist das sein Ernst? Nein doch! Aus Scham und ob der Ehrenschmach heuchelt er dies der Gattin und sich selber vor, und doch wieder halb und halb von Eifersuchtsliebe durchglühter Ernst: — jenes chinesische Gebäck, in dessen brennend-heissem Umhüllungsteig ein Klümpchen Eis steckt. Dann gleich wieder umgekehrt ein Hekla auf dem Präsentirteller, der aus eisiger Umschalung kochende Springstrahlen in Brillantentropfen wirft.

heroische, nun so schaudervoll gräulich in ihr, wie in einem Sumpf, erstickte Ehrliebe, seinen entwürdigten Mannes- und Menschenadel. Und doch Beide schuldlos: Desdemona, hinsichtlich der Beschuldigung; Othello, als Opfer teuflischer Bethörungslist und einer ungeheueren, jeden Zweifel an Desdemona's Schuld auslöschenden Verblendung. Und Beide doch auch wieder schuldig, ja gleichschuldig durch unbedingte Leidenschaft: Desdemona, indem sie, rücksichtslos ihrer Herzensneigung folgend, jedem Bedenken, jedem Zweifel ihr Herz verschloss; wie Othello in seinen furchtbaren Wahn, leidenschaftlich glühend wie seine Liebe, sich stürzte oder stürzen liess, abtrünnig seinem Glauben an Desdemona's unbedingte Liebestreue; abtrünnig und unzugänglich jedem Zweifelsbedenken in seiner vollen, unselig ehrlichen Ueberzeugung von Desdemona's Schuld. Folglich er und sie gleichberechtigt durch ihre Leidenschaft: Sie, weil sie dem Mannesideale ihres Herzens, dem Ideale ihres, nur durch diesen, ob seiner Trefflichkeit, einzig begehrenswerthen Mann erreichten ehelichen Glückes unablösbar anhing; Er, weil er in ihr das holdinnige, eines solchen heroisch-seelenhaften Entschlusses fähige, und deshalb ihn einzig beglückende Wesen vergötterte, das, nun in seinen Augen zum abscheuerregenden Ungeheuer von verbrecherischem Verrath an Liebestreue entartet, das, wie eine Todsünde, von seiner Seele abzulösen, er für seine heiligste Mannespflicht erachten muss, für eine heroisch-sittliche Mannesthat. In dieser bis zum Wahn der Nothwendigkeit einer heiligen Sühne entbrannten Ueberzeugungsverblendung liegt Othello's; in der heroisch weiblichen Uebernahme der Geschickesfolgen ihrer freien Herzenswahl und unbedingten Hingebung an diesen, inkraft seiner heroischen Mannestrefflichkeit, einer solchen That fähigen Mann, Desdemona's tragische Schuld; in der Gemeinsamkeit ihres Liebesschicksals und Untergangs das Poetisch-Tragische ihrer zur Versöhnungsseligkeit im Tode verklärten Schuld. Aus unserer Darlegung der Hauptzüge in dem spanischen, motiv- und situations-ähnlichen Drama erhellt die Wesenverschiedenheit der beiden Dichtungen und Dichter, so dass man in Calderon's Arzt seiner Ehre vielmehr das pseudotragische Widerspiel zum Othello, als ein in Begriff und Wesen, in ächter poetischer Tragik ihm grundinnerlich genieverwandtes Werk erblicken muss. Wir dür-

fen nur die Schlagpunkte der Katastrophe im weitern Verfolge andeuten, um das für unsere Ansicht entscheidende Gewicht hinzuzulegen.

Dass Don Gutierre mit halb verstellter Stimme nur Krokodilen- und Hyänen-Liebesthränen weinte, beweist das Reimpaar, womit er, nach Abgang seiner in Angst und Grausen entwichenen Gattin, den Act schliesst:

Arzt meiner Ehre bin ich, und die Flecken
Unwürd'ger Schmach werd' ich mit Erde decken.

Und eilt spornstreichs mit seinem die Oberhand behaltenden Ehrenpathos in den dritten Act zum König. Was Gutierre im Finstern aus Mencia's Munde bei ihrer, inbetracht der Zuversichtlichkeit, wie dargethan, unwahrscheinlichen Verwechselung des Gatten mit dem Prinzen [1]) vernommen, konnte ihm nur die Gewissheit geben, dass dieser sich ihr schon einmal im Schlummer genaht, keineswegs aber die Gewissheit ihrer Mitschuld. Auch verklagt Don Gutierre den Infanten beim König, als „die Wolke, die mit feindlicher Gewalt seiner Ehre und seiner Gattin Glanz umwallt", und überreicht dem Könige als Wahrzeichen des Prinzen Dolch, vom König erwartend „Leben seiner Ehre", die er „mit Vorsicht zu heilen hoffe, Und Gesundheit ihr zu geben". Er wolle fürder nach weiteren Anzeichen forschen; würde er aber dergleichen ermitteln, dann fliesse Blut! Aber auch nur dann! Doch — beruhigt sogleich der in Fürstenunterthänigkeit ersterbende Vasall seinen höchsten Lehnsherrn — doch nicht — Gott behüte und bewahre! Des königlichen Bastardbruders Blut, sondern sein, des lehnstreuen Vasallen, Don Gutierre Blut. [2]) Ehre und wieder Ehre! Don Gutierre kann nicht

1) Im Wahne, dass sie mit dem Infanten spreche, gab Doña Mencia in jener Scene dem vermeinten Prinzen zu erwägen: „Bedenkt, Gutierre kommt um diese Stunde":

Mirad, que es hora que Gutierre venga.

2) Häuften Flecken sich auf Flecken:
Dann verlör' ich allen Muth,
Waschen würd' ich sie mit Blut
Und mit Erde sie bedecken.
Sorge nicht! Ich sage Dir,

genug den Kamm seiner Ehre, selbst vor dem König sträuben, als beabsichtigte er, nicht den leisesten Gedanken aufkommen zu lassen, dass es in seiner Seele einen reizbaren Punkt gebe, ausser dem Ehrenpunkt. Bei des Königs behutsam-feiner Anspielung. „Wer mit solcher unbesiegten Ehre seine Stirn umkränzt, dass sie wettkämpft mit dem lichten Sonnenstrahl", zuckt Don Gutierre empor, als meinte der König den „Doppelstrahl", den wir oben auf Gutierre's Stirn erglänzen sahen, und geräth in Harnisch:

Ha, bei Gott! ich hab' ein Weib,
Ehrbar, keusch, so festen Sinnes,
Dass sie Rom's Lucretia, Portia,
Auch Tommiris weit besieget.
Nur zur Vorkehr war dies Alles,
Zu nichts Andrem. [1])

Was er hier von seinem Weibe rühmt, ist getreulich wahr, und kein andrer Inzicht gegen sie liegt selbst für Don Gutierre vor, als des Infanten wiederholte Aufdringlichkeit, die Mencia aus denselben Rücksichten und aus bessern Gründen zu verschweigen gehalten war, als aus welchen Don Gutierre seine Ehrenschmach mit des Prinzen Blut abwaschen zu wollen, nur eben vor dem König hoch und theuer verschworen. Auf des Königs Bitte, Don Gutierre möchte doch angeben, was in aller Welt ihn zu dieser „Vorkehr" verpflichte, betheuert jener:

Nichts, denn Männer meiner Art
Sehen nicht; genügt doch immer
Einbildung, Vermuthung, Argwohn,
Leises Wähnen, Ahnungsschimmer;
G'nügt doch schon — was soll ich sagen
Zur Bezeichnung eines Dinges,
Das mehr, als ein untheilbares
Stäubchen, sich verbirgt den Sonnen?

Nur mit Blut aus meiner Brust;
Der Infant — sey Dir bewusst —
Ist in Sicherheit vor mir. —

Auch schon als Stammgründer der regierenden Dynastie durch die wahnsinnige Johanna, Tochter des „katholischen Königspaars".

1) Este ha sido prevencion
Solamente.

Vortrefflich! Buchstäblich wahr! Ganz sein Fall! Die feinste Psychologie eines Hahnrei quand-même, eines Hahnrei aus grundsätzlicher Ehrenempfindlichkeit, aus dogmatischem Glauben an die Infallibilität des Ehrenpunktes, welcher nicht der Punkt wäre, der er ist, wenn er sich nicht von einem billiontel Pünktchen oder „Stäubchen“ eines Zweifels an seiner Infallibilität Unversehrbarkeit verdunkelt fühlen sollte. Eine charakterisirendere Motivirung hätte der Dichter seinem Helden und Ehrenarzt nicht in den Mund legen können; aber vielleicht deshalb eben ihm nicht in den Mund legen und zum blossen Sprachrohr seines, des Dichters, psychologischer Ehrenseelenkunde und Motivirungskunst machen sollen. Es sey denn, dass sein Held noch in letzter Stunde in der Katastrophe, und vor seinem Könige, auch diese auf's Tüpfelchen wahre Kennzeichnung seines Seelenzustandes wieder nur als Maske vornimmt, um den unwiderruflichen Arzt seiner Ehre zu verlarven. Also abermals nur ein Coup seines Doppelspiels oder seiner Doppelmotivirung, vonseiten des Dichters, um auf den ein- für allemal und von vornherein beschlossenen Aderlass hin, die Beweggründe anzulegen, wie der gutberechnende Kartenspieler alle seine Combinationen auf den letzten aufgesparten Trumpf abzielt und calculirt.

Ist nun der Aderlass eine beim Arzt seiner Ehre von Anfang herein abgemachte Sache, wie er's denn selbst noch am Schluss des zweiten Actes betonte, was liegt an einer Schuldbezichtigung mehr oder weniger? Was kommt auf ein „Stäubchen“ mehr an, wo eines schon zu Mencia's Verdammung genügt? Das Stäubchen, das als Scheinkränkung der Gattenehre sie anklagt! Die Scene, wo der König Don Pedro, dem in Calderon'schen Katastrophen-Horchwinkel verborgnen Don Gutierre zu Gehör, seinen Halbbruder, den Infanten Don Enrique, zur Rede stellt, gerade nur so viel abfragend, als nöthig ist, um Mencia tiefer und tiefer in den Schatten der Verdächtigung tauchen zu lassen, und bis Don Gutierre auch noch das Letzte oder vielmehr das Erste erhorcht hat; dass nämlich der Prinz dessen Gattin schon als „Jungfrau liebte“ — diese mit besonderem Raffinement durchgeführte Scene muss als baarer Luxus erscheinen, so kunstreich auch der König, wie im Einverständniss mit dem Arzt seiner Ehre, dem Prinzen immer wieder bei solchen Stich-

wörtern unterbricht, und sie ihm als Punkte von Munde nimmt, wo ein Wort hinreichte, um die Unschuld und Reinheit dieses Verhältnisses mit der „Jungfrau, Doña Mencia de Acuña", wenigstens von ihrer Seite, an den Tag zu legen. „Schweiget, schweiget!" schliesst der König dem Infanten den Mund, so oft derselbe ansetzt, um der Wahrheit die Ehre zu geben. Der Wahrheit! Ehre der Wahrheit zu geben! Als käme diese Ehre neben der tragischen Aufgabe, der Unwahrheit die Ehre zu geben, und der unwahren Ehre zu ihrem tragischen Rechte zu verhelfen, irgend in Frage! König Pedro drängt zum Ziele, und hält dem Prinzen den von Gutierre in seinem Hause gefundenen Dolch vor[1]); lenkt aber auch sofort, um dem Infanten jeden zugunsten Mencia's und ihrer Unschuld sprechenden Entlastungsbeweis vom Munde abzuschneiden — lenkt sofort Gespräch und Scene in das Geleise eines ganz neuen Zufallsincidenzes, infolge dessen Don Enrique, während ihm der König den Dolch aufdringt, seinen königlichen Halbbruder aus Versehen mit dem ergriffenen Stahl in die Hand ritzt, — ein Zwischenzufall, der mit dem Vorgang, mit der Handlung, mit der Katastrophe nicht das Mindeste gemein hat; es müssten denn die Paar königlichen Blutstropfen, als fatalistische Vorbedeutung des reichlichen, vom Arzt seiner Ehre in der tragischen Hauptperson zu bewerkstelligenden Aderlasses, für einen solchen Zusammenhang mit der dramatischen Aufgabe des Stückes einstehen, als regelrechtes Doppelomen zugleich auf jenen mehrerwähnten, mit demselben Dolche angestellten Aderlass hinzielend, welchen König Pedro's Bastardbruder, der Infant Don Enrique, vor dem Schloss Montiel, als Arzt seiner Ehre an König Pedro selber vornahm.[2]) Und inderthat will auch König Pedro selbst die Zufallsincidenz als ein solches Doppelomen, vermöge der nebenbei auch ihm geltenden Vorbedeutung, betrachtet wissen, wie aus dem Monologe, den der König nach Abgang des bestürzungsvoll enteilten Prinzen

---

1) Infant,!
Kommen wir nunmehr zum Ziele!
Kennt Ihr etwa diesen Dolch?

2) Gesch. d. Dram. VIII. S. 625.

vorträgt, deutlich erhellt.[1]) Worauf der König, den hinter der Tapete horchenden Don Gutierre seinem Schicksal überlassend, sich entfernt. — „Ja, Mencia sterb'! Ihr Blut Soll ihr Lager überfliessen!" — mit diesem unabänderlichen Entschluss tritt der nun vom Wirbel bis zur Zehe im Versteck zum Arzt seiner Ehre umgewandelte Don Gutierre hervor, und der verhängnissvolle Dolch, den er vom Boden aufhebt, soll's verrichten! Doch heimlich, denn „verborgne Schmach muss auch verborgne Rache finden" —

Sterben soll Mencia, so,
Dass kein Mensch das Wie nur wittre.[2])

Mit dem heissen Wunsche in Einem Athem:

Aber eh' es dahin kommt,
Nimm das Leben mir, o Himmel![3])

den bombenfesten Entschluss wie eine Seifenkugel zerblasend. Gedanken und Empfindungen, unbeschadet ihres Stimmungswiderspruchs, liegen dicht nebeneinander, wie die scharfbegrenzten Farben im Prisma. Und Mencia, die schon jetzt Erbarmungswürdigste? deren dramatischem Charakter des Dichters Lanzette die Ader schlug, infolge dessen er sich langsam verblutet! Bevor Mencia's, gleich ihrer Seele, aber wie diese im ersten Act sich offenbart — makellosem Körper der Wundarzt das rosige Blut entzieht, treten an ihr noch gar wundersame psychologische Erscheinungen zutage. Was in der Geschichte der Kometen nur einmal vorkam, bei dem von 1824 nämlich, der zwei Schweife hatte, einen der Sonne zugewandt, den anderen von ihr abgekehrt,

---

1) — O schauerliches
Vorgefühl, das mich ergreift,
Das mit eis'ger Furcht, mit wilder
Grausenvoller Ahnung Qual
Brust und Seele drückt danieder!

2) Y que agravio que es oculto
Oculta venganza pide,
Muera Mencia de suerte
Que ninguno ló imagine.

3) Pero antes que llegue a esto
La vida el cielo me quite.

dieses räthselhafte Phänomen ist im spanischen Drama und im Calderon'schen mit dem hellsten schönsten Glanze, an jeder Handlung, Person, Motive, Situation, bis in die kleinsten Bestandtheile hinein, wahrzunehmen. Selbst die Ausrufungs- und Fragezeichen sind solche doppelgeschwänzte kleine Kometen. Irren nicht auch in Mencia's, von dem letzten Begegniss erregter Seele die Gedanken als derlei zweischwänzige Haarsterne umher, mit dem einen Lichtzopf nach Gutierre mit dem entgegengesetzten nach dem Prinzen hin gerichtet? Welches Schauspiel zeigt sich nun an Mencia's nächtlichem Seelenhimmel? „Seit jener Schreckensnacht" — klagt sie ihrer vom Infanten bestochnen Zofe Jacinta, die ihn beidemal eingelassen — „Seitdem erfüllt mich Trauer, Verwirrung, Zweifel" — Wer mit ihr im Finstern gesprochen? Der Infant oder Gutierre? O dass, nach aller Frauen-Logik, in jenem unseligen Moment dieser Zweifel sich ihrer doch bemeistert hätte! Jetzt motivirt sie ihre unerklärbare, aller weiblichen Geistesgegenwart vergessene Zuversichtlichkeit nachträglich, und dem Kunstgriff des fein ausrechnenden, Lage und Widerlage, Halt und Gegenhalt haarscharf abwägenden Dichters gemäss — motivirt sie zum Abfall von der Frauenweise hinterher in des Dichters Seele:

Nacht war's, er sprach so sachte;
Ich war so ganz verstört, bestürzt; ich dachte
An Jenen, an sein Kommen,
So hat mich leicht ein Irrthum eingenommen.

Unglaublich! und höchst merkwürdig, dass gerade in diesem einzigen Ausnahmefall und in dieser entscheidenden Situation, just sie jene durchgängige Doppelschau im Stiche lassen, dass just Mencia starrsichtig, einseitig mit dem Gedanken in des Prinzen vermeinter Gegenwart sich fest ankern musste! Das Phänomen bildet in der Geschichte des spanischen Drama's das Widerspiel zu dem erwähnten Ausnahmskometen von 1824.

Coquin kommt mit einer Botschaft vom Prinzen. Doña Mencia schaudert zurück, sie will nichts vom Prinzen hören noch wissen, so zuwider ist er ihr.[1]) Kaum aber vernimmt sie

1) Menc. Halt! nicht fortgefahren!
Sein Name schon allein schlägt mich danieder,

von Coquin, der sich nicht abschrecken lässt, dass der Infant aus Gram über ihre Verschmähung, und weil er ihretwegen sich des Königs Ungunst zugezogen, Sevilla verlassen, sich selbst an einen fremden Strand verbannt, „Wo bald sein Leben endet, Weil in den Tod Mencia's Hass ihn sendet“ — Kaum hat sie diese Meldung vernommen, alarmirt sie ihr möglicherweise durch des Prinzen Entfernung gefährdeter Ruf; geht sie in ihr Cabinet, um, auf Jacinta's Rath, an den Infanten ein Briefchen zu schreiben, das ihn zum Aufgeben seiner Abreise bewege! Ihr Ruf! Ist dieser bei der Anwesenheit des leidenschaftlichen Prinzen nicht auf's höchste gefährdet? Müsste sie nicht vielmehr die Erste seyn, die des Prinzen Entfernung verlangte? Wofern sie nämlich noch die Mencia vom ersten und zweiten Act wäre, dessen letzte Scene abgerechnet, wo sie schon aus ihrem Charakter, ja aus dem Frauencharakter überhaupt fällt. Ruf, Ehre — Fickel-Fackel! Das blendende Incidenz-Motiv ist nur die Signalrakete für Don Gutierre, seine Gattin beim Schreiben des Briefes an den Prinzen zu überrumpeln, ihr das Blatt zu entreissen, und die Häufung der für ihn längst abgeschlossenen Indicien, überflüssigerweise, auf die Spitze der Aderlass-Lanzette zu treiben. Bald erblickt das zu Tode erschrockene Weib in ihrer — leider müssen wir sagen — verdienten Seelenangst auf dem Schreibtisch ein Blatt von Gutierre's Hand; ein memento mori, das sie auf ihren binnen zwei Stunden zu erwartenden Tod vorbereitet mit dem Rathe als „Christin ihre Seele zu retten“. Sie sinkt ohnmächtig nieder. Das hier folgende Strassen-Nachtstück, das einen Fernblick auf des Königs künftiges Geschick, mit entsprechenden, hinter der Scene gesungnen Canzonenstrophen eröffnet, kann, die Wirksamkeit des an sich und durch die Gemüthsverfassung des Königs ergreifenden, theatralisch-poetischen Stimmungsbildes unangefochten, doch nur als ein hors d'oeuvre, als eingeschobenes Intermezzo gelten, das Don Gutierre Zeit lässt, den eigentlichen Arzt seiner Ehre, den Wundarzt, Ludovico, herbeizuholen. Auf die Handleistung dieses Gehülfen von der äussern Station ist der Arzt der inneren Curen, der Arzt seiner

So fürcht' ich ihn, so ist er mir zuwider.
Tanto le temó o le aborresco tanto.

Ehre, erst durch das letzte Beweisobject oder Ehrenkrankheits-Symptom: durch Mencia's Brief an den Prinzen, verfallen, dessen Fatalitätsdolch er sich doch eben als Aderlasseisen aussersehen hatte, aber, wie sich zeigt, um, aus besonderem Erbarmen mit der in flagrante ertappten Gemahlin davon Abstand zu nehmen. „Noch in des Todes Armen soll sie ihm danken für Milde und Erbarmen.“ [1]) Auch in diesem plötzlichen Umspringen und Sichandersbesinnen muss man die schwankende, auf eitel Situationswirkung berechnete kunstverpönte Motivirungsmanier erkennen, die in Entschlüssen und Vorsätzen der dramatischen Helden Seelenwandlungen wie Decorations- und Costümwechsel vornimmt. Die Scenen an und für sich, zumal die des letzten Actes, bewundernswürdig in Stimmung, Ausdruck, Katastrophen-Pathos, haltlos aber und gedankenschwach in ihrem innern Bau und Gefüge, zerfliessen mit dem flüchtigen Ueberraschungszauber von Nebelbildern. Alle vor die theatralisch sinnliche Anschauung gestellten That- und Erregungsmomente verrathen die Meisterhand des grössten Bühnendichters. So wie aber diese Momente zu gedankenhaften inneren Seelenoffenbarungen sich vergeistigen sollen, schwindet der Zauber, und das poetische Gold weist sich als Hexengold aus, wo es nicht in des schnöden vom Propheten zermalmten goldnen Kalbes unheilvollen Staub zerfällt, der, genossen, die Eingeweide zerriss. Don Gutierre's Scene mit dem Wundarzt, dem er vor dem Lager der antlitzverhüllten Mencia Anweisungen zum Aderschlagen ertheilt, athmen einen grausigen Reiz, der durch die Magie der Behandlung das Abstossende eines, an Stelle des Dolches der tragischen Muse, geschäftigen chirurgischen Instruments verschleiert, und die Feldschereroperation zu einem tragischen Täuschungseffect raffinirt, den aber sogleich Don Gutierre's die Situation in Gedankenmotive auflösender und verinnerlichender Monolog entzaubert Die umständliche Erzählung und Motivirung aller der vom Ehrenmotiv mit der Reflexion darüber erzeugten Brut von kleinen Motivchen [2]) verwandelt vor unsern Augen das Aderlassblut in

---

1) Das letzte Mittel ist's, das ich erwähle.

2) Dieses war das klügste Mittel
Um auf ewig meine Schande

die wimmelnde äquivoke Generation, die Mosis Stecken, behufs Motivation seiner Sendung, nach seinem ersten Blutwunder, als drittes Plagenwunder, vor König Pharao aus dem Staube lockte. Sämmtliche Motivirungswunder, Don Gutierre's ganze Argumentation und Syllogistik wirft der grosse Wunderthäter, Paralogist und Zaubrer in der schwarzen und weissen Magie der

Zu verbergen; denn das Gift
Lässt sich leicht ausfindig machen,
Und gar Wunden zu verhehlen
Ist unmöglich zu erlangen . . .

Bei einem Aderlass aber — so argumentirt er weiter — kann durch zufälliges Aufgehen des Verbandes eine Selbstverblutung glaublich erscheinen. Dann geht er auf die Augenbinde des Wundarztes über und motivirt und erörtert dies so scharfsinnig-umständlich, als wäre es eine Thesis zu seiner vor dem Publicum abgehaltenen Doctor-Promotion:

Gut, dass ich mit solcher Vorsicht
Diesen Mann zur Stelle brachte.
Wär' er unverhüllt gekommen,
Säh' er, dass man hier die Ader
Einem Weibe schlüg' mit Zwang,
Gäb's viel Anlass zum Verdachte.
Jetzt kann dieser Mann, berichtet
Er die That auch, nimmer sagen
Wer das Weib war.

Dass König Pedro und sein Begleiter, nach Don Gutierre's vorhergegangenen Auseinandersetzungen vor dem König, ob der Wundarzt plaudert oder nicht, sofort errathen würden, was es mit Doña Mencia's Aderlass auf sich habe, das lässt den eifrigen Disputator über seiner, behufs Bestallung zum Arzt seiner Ehre, verfochtenen Promotionsthese unbekümmert und unbeirrt. Ueberdies — führt er weiter aus — ist auch der Fall vorgesehen, der Ausplauderei des Wundarztes das Handwerk zu legen, dadurch nämlich, dass man ihn einfach zum stillen Mann macht:

Ueberdies
Wenn ich aus dem Haus ihn brächte,
Weit von hier — entschlossen bin ich,
Ihn zu tödten. —

Auf diesen entscheidenden Qualifications-Ausweis, wenn Don Gutierre nicht darauf Diplom und Bestallung als Arzt seiner Ehre von der medicinisch-dramaturgischen Facultät erlangt, dann giebt es keine chirurgische pathologische Ehrentragik mehr, und keine arzneiwissenschaftliche Dramaturgie und Facultät mehr auf Erden!

spanischen Komödie, wirft der Thaumaturg, der Dulcamara aller Ehrenkrankheiten des Calderon'schen Drama's und Protomedicus aller tragi-komischen Ehrenärzte, wirft der Wunderdoctor Zufall, über den Hanfen, der den König in dem Augenblick daherführt, wo Don Gutierre dem mit verbundnen Augen auf die Strasse gebrachten Wundarzt sämmtliche Adern mit seinem Ehrenschwert als Fliete zu schlagen im Begriffe steht, mit der Generaladeröffnung ihm die Aussicht in die Ewigkeit eröffnend, ohne sich von seiner eignen Aussicht, dass der gleichzeitig mit Mencia's am Aderlass verbluteter Leiche gefundene Leichnam des Wundarztes die kanibalische Entsetzensthat sogleich enthüllen und den Arzt seiner Unehre als abscheuwürdig gemeinen Verbrecher stempeln, als Quacksalber und Pfuscher in der ärztlichen Ehrenpraxis brandmarken müsse, — ohne sich im mindesten von der Erwägung dieser seiner Aussicht in die Ewigkeit seiner Schmach abschrecken und beirren zu lassen. Der Vorläufer von Broussai's Aderlassheilungstheorie à tout prix, unser Don Gutierre, bleibt dabei:

Entschlossen
Bin ich, ihn zu tödten. Nur dem Arzte
Meiner Ehre kommt es zu . . .
Heilen ja mit Blut doch Alle![1])

Alle Blutentleerungs-Humoralpathologen nämlich, lauter Aerzte ihrer Ehre. An den grössten darunter, Königlicher Leibarzt und König in Einer Person, an den Yo El Rey-Medico de su Honra, an den König-Blutabzapfer, an Don Pedro I. von Castilien, dachte Don Gutierre nicht; dachte auf hundert Meilen nicht daran, dass König Don Pedro sich nicht werde in sein Königs-Ehrenarzt-Handwerk pfuschen lassen; dass er an ihm, dem Marktverderber, die raffinirt-grausamste, eine ächte König-Pedro-Rachestrafe, eine Zwangsehe mit der verschmähten und plantirten Doña Leonor vollstrecken werde, die blutigen Hände als Mitgift, die der Wundarzt, als Entdeckungspuren, mit seinen

1) Estoy dispuesto a matarle,
Medico soy de mi honor — —
— — — — que todos
Curan á costa de sangre.

von Mencia's Blut triefenden Händen, dahintappend, an Mauern und Thüren zurückgelassen, wie er dem Könige, nachdem Gutierre, beim Erblicken des Herrn und Meisters, des König-Arztes seiner Ehre, sich flugs aus dem Staube gemacht, berichtet. [1]) Den Hochpunkt der Abscheuwürdigkeit lässt der in solcher Steigerungskunst sinnreich erfinderische Dichter seinen Tragödienhelden durch die Annahme von Doña Leonor's Hand auf Königsbefehl erreichen und sich dessen noch mit dem Schlusswort berühmen:

Dies sey der würd'ge
Schluss des Arztes seiner Ehre.

Das „würdige" ist ein Zusatz, als Klatschbeifall, gespendet von der Hand des Uebersetzers. Der Text lässt seinen Gutierre doch wenigstens nicht als Marktschreier sich empfehlen.[2]) Zum Klatschsturm entfaltet sich und erkracht Gries' Daumennagel-Beifall bei unserem mehrbelobten Vortänzer aller Calderon-Enthusiasten und gelehrten Romanisten und Hispanologen, Friedr. Wilh. Valent. Schmidt. Mit einem der verwegensten Gaukelsprünge schwingt sich der Reigenführer auf den Spitzpunkt der getanzten Klimax seines dithyrambischen, zum Ruhme des Arztes seiner Ehre gehüpften wie gesprungnen kritischen Sanct-Veitstanzes: „Das ist" — kobolzt er, radschlagend, vor Bewunderungs-Entzücken — „Das ist das Hochtragische, dass er (Gutierre), gegen sein widerstrebendes Gefühl durch den unverbrüchlichen Befehl der Ehre gezwungen, seine Geliebte morden und die gehasste Leonor auf unverbrüchlichen Befehl des Königs heirathen muss." Das unverbrüchliche Hochkomische dieses auf das spanische Ehren-

---

1) Dieses muss ich Dir noch sagen,
Herr, dass meine beiden Hände
Ganz mit Blut besudelt waren,
Und dass, tappend längs den Mauern,
Gleichsam um mich dran zu halten,
Ich die Thüren all' befleckte,
Um die Wohnung kund zu machen
Durch das Zeichen.

2) — Con esto acaba
El medico de su honra.

gesetz, von welchem keine Berufung stattfinde, sich berufenden [1]) und pochenden Hochtragischen ist der Contrast, den das Urtheil eines als Dichter und Dramaturg hochangesehenen Spaniers dazu bildet. „Don Gutierre Alfonso Solis ermordet im „Arzt seiner Ehre“ Doña Mencia, seine treue Gattin, die nicht daran dachte, seine Ehre zu kränken. Wenn das Ehrgefühl zur Unmenschlichkeit, zur Barbarei führt; wenn das Loyalitätsgefühl zur Niedertracht führt, dann hören diese edlen Antriebe auf, es zu seyn, und arten in verbrecherische Missbräuche aus. Eine Barbarei ist es, seine unschuldige Gattin morden; eine Niederträchtigkeit ist es, den schuldigen Infanten schonen: Mencia durfte nicht für des Infanten Schuld büssen. Dessungeachtet fällt die Verdammung des Princips, worauf der „Arzt seiner Ehre“ beruht, nicht auf Calderon, sondern auf sein Jahrhundert“ — Nicht etwa aber — schalten wir ein — im Sinn unseres deutschen Jubelspringers über das spanische Rohr der „unverbrüchlichen altspanischen Ehre“, nicht in diesem Sinn beruft sich auch der spanische Dramaturg auf Calderon's Zeitalter, — „ein Zeitalter“, fährt er fort — „von unaufhörlichen Festen und ausgesetzten Händeln, eine Epoche der Galanterie und des Todtschlags, in welcher jede Gewalt, von der königlichen bis zur häuslichen, ihre Kräfte missbrauchte, oder ihrer Macht erbarmungslos sich bediente, und selbst zu schauderhaften Rachethaten Veranlassung gab. Wenn eine Marquisin ihre Dienerin für ein leichtes Versehen peitschen und abhaaren liess, wenn ein Marquis das Weib eines Lakayen ohrfeigte und der Lakay den Marquis umbrachte; wenn Richter eine kleine Diebin, die das Gesetz zum Tode zu verurtheilen gebot, erst auspeitschen, ihr dann die Ohren abschneiden, und zuletzt sie an den Haaren aufhängen liessen, eine grausamere Züchtigung als die Todesstrafe; wenn endlich der kränkliche und erbärmliche Carlos II. mit dem Dolche einen Diener bedrohte, der ihn an der Ausführung eines dummen Spasses hindern wollte: da war es begreiflich, dass inmitten so vieler Missbräuche und so

1) „Unser Arzt seiner Ehre kann nur verstanden werden, wenn man sich in die alten strengen Begriffe von Ehre bei den Spaniern versetzt“, a. a. O. S. 213. „Die alten strengen Begriffe von Ehre bei den Spaniern“, die zu Calderon's Zeit bereits so alt waren, dass sie sehr streng zu riechen begannen und Blasen zu werfen, wie ein fauler Sumpf.

vielen Blutes die Grausamkeit eines Gatten Beifall fand, der sich mit dem achtungswerthen Schilde der Ehre deckte, obgleich einer bereits übertriebenen und entarteten Ehre.“ [1]) Wir unterschreiben diese verständigen und treffenden Bemerkungen des spanischen Dramaturgen, mit der Verwahrung jedoch, dass der Dichter, kann man ihn auch nicht für die Thorheiten, Vorurtheile, verderblichen Wahnbegriffe und Laster seiner Zeit verantwortlich machen, sich doch nimmermehr als bloss passiver Leiter zu den Verderbnissen seines Zeitalters verhalten dürfe, der die gefährlichen, in demselben verbreiteten Cultur-Miasmen blos einzusaugen hätte; und dass der Dichter nicht seiner Aufgabe zu genügen sich bedünke, wenn er diese Miasmen, wie etwa der Conductor die elektrische Flüssigkeit, als lichte, prächtige Funkenbüschel versprühe, in denen ja eben, um bei dem Bilde zu bleiben, sich die ganze tödtliche Kraft der vertheilten Gefahr, wie in Brennpunkten, sammelt und entladet. Oder sollte der Dichter die Erfüllung seiner Mission darin erblicken dürfen, wenn er vom Hochdruck der fauligen, schmutzigen Sumpfwässer

1) Don Gutierre Alfonso Solis mata, en El Medico de su honra, á Doña Mencia, consorte fiel, que no habia pensado en ofender á Gutierre. . . . Cuando el sentimiento del honor conduce á la inhumanidad, á la barbarie; cuando el sentimiento de la lealtad conduce á la bajeza, ya esos impulsos dejan de serlo, y degeneran en criminales abusos. Barbarie es matar á una esposa inocente; bajeza es respetar á un infante colpado: Mencia no debia pagar las culpas de Enrique. Sin embargo, esta condenacion del principio en que va fundado El Medico de su honra, no recae sobre Calderon, sino sobre su siglo; siglo de festines incesantes y de atropellos perpetuos, epoca de galanteria y de mortandad en que todo poder, desde el real al domestico, abusaba de sus faculdades, y usaba sin piedad de su fuerza, ocasionando tal vez una venganza horrible. Cuando una marquesa mandaba azotar y pelar á sus criadas por una leve falta; cuando un marqués abofateaba á la mujer de un lacayo y el lacayo mataba al marqués; cuando jueces á quienes la ley vedaba condenar á muerte á una muchachuela ladrona, la mandaban desoryar despues de azotada, y colgarla de la horca par los o cabellos, castigo aun mas crudel que la muerte — par ultimo cuando hasta el enteco y apocado Carlos II. sacaba la daga contra un criado que le impedia realizar una burla: natural era que en medio de tanto abuso y de tanta sangre fuese aplaudida la cruëldad de un esposo, que iba escudado con la respetable egida del honor, aunque exagerado ya y pervertido.“ D. Eug. Hartzenbusch a. a. O. IV. 710 Col. 2.

emporgepresst, diese als überraschende, Augen ergötzende Wasserkünste ausstrahlt in herrlich funkelnden Springbögen, als sähe man tausend Regenbogen durcheinandertanzen und in unzählige Juwelen zerstieben. Die schimmernden Tropfen bleiben doch nur Sumpftropfen, die das in ihnen sich spiegelnde Licht nur beflecken. Der Dichter, der dramatische vor allen, soll in seiner Zeit wurzeln! Freilich soll er das! Aber wie der Baum im Boden, der aus dem Erdreich nach dem Himmelreich emporstrebt. Wie der Baum im Boden, der die mit der Wurzel aus dem modernden Humus aufgesogenen Säfte in seinem Innern läutert und sie zu der schönsten duftigsten Blüthenkrone entfaltet, zu erquickend-ambrosischen, balsamischgoldnen Früchten reift und schwellt; zu einem schirmenden, hochherrlichen Wipfel auswölbt, der, Schattenruhe spendend, sich selbst im Aetherglanz und farbigen Sonnenlichte badet, dass es ihm vom Haupte, wie Salböl von des Hohenpriesters Bart und Haaren, träuft und rieselt. Solchem erhabnen Wipfelhaupte gleiche des Dichters Haupt; wie ein Prophet schauend in die Ferne, der im Morgenroth der tagenden Erleuchtungen kommender Jahrhunderte erglüht, dieweil zu seinen Füssen noch Dämmerung und Dunkel auf Gebüsch und Unterholze lagert! Und der, wenn Nacht und Finsterniss ringsum die Welt einhüllt, Gottes glänzende, ewige Gedanken, wie der hochragende Eichbaumswipfel die Sterne, in seinem Haupte wiegt, liederreich, psalmensüss und feierlich durchschallt von der Nachtigall bald klagenden bald jauchzenden Gesängen. Ein Dichter aber, der die Geistesbeschränktheit, die Unsitte, den Dumpfsinn, die seuchenhaften Krankheitsstoffe der Denkweise seines Zeitalters und Volkes poetisirt, ätherisirt, in berückenden Dichtungszauber transfigurirt, der gleicht jenem Upasbaum, der mit voller Purpurblüthenkrone zum Ausruhen in seinem tödtlichen, vergiftenden Schatten einladet und verlockt.

Mit einem der meistbelobten und angepriesensten Schauspiele des Calderon:

La Niña de Gomez Arias [1]),
Das Mädchen des Gomez Arias,

wollen wir von seinen Dramen mit Motiven aus der spanischen Geschichte Abschied nehmen.

1) Gehört zu Calderon's vor 1651 verfassten Stücken.

Was spanische Geschichte in dem Stück ist, beschränkt sich auf die Episode des ersten Aufstandes der Morisken in den Alpujarras-Gebirgen (1500) und auf die Königin Isabel, von welcher die Lösung des Knotens in diesem Drama mit ihrem als Scharfrichterschwert waltenden Eroberungsschwerte bewirkt wird, an dessen Schneide sie hier die Scharten der Vermittelungsrolle auswetzt, welche sie in Lope de Vega's zur Zeit der Eroberung von Granada (1592) spielenden Komödie, 'La hermosura aborrecida', bei der Vermählung der Doña Juana mit Don Sancho, übernahm [1]), den sein verdientes Schicksal in Calderon's, durch Charakter und Schuldmotiv ihm ebenbürtigen Don Gomez Arias trifft, in welchen Don Sancho's infernalischer Geist und Teufelsseele gefahren, um an seinem „Liebchen" in Calderon's auf Gomez' Namen getauftem Schauspiel sich noch empörender und abscheuwürdiger zu versündigen, als seine im Körper von Lope's Don Sancho vormals hausende Seele an Doña Juana, der Geschickes- und Charakterschwester von Gomez Arias' „Liebchen", Dorotea, gefrevelt hat. Die Fabeln beider Stücke, sowie des Luis Velez de Guevara mit Calderon's Niña de Gomez Arias gleichnamiges Drama beruhen mehr auf Romanzen als auf Geschichtsmotiven.

Don Gomez Arias ist ans Granada entflohen, wo er Don Felix im Zweikampf, wegen der von Beiden angebeteten Doña Beatriz, als todt auf das Pflaster hingestreckt. Don Felix ist aber nicht todt, sondern rafft sich wieder auf und setzt, mit dem Arm in der Binde, seine Bewerbung um Doña Beatriz munter fort. Sie begegnet ihm vor ihrem Hause auf der Strasse und erklärt ihm, dass er ihr jetzt noch mehr zuwider ist, als früher mit gesunden graden Gliedern, weil er sich feigerweise todt gestellt, um ihren einzig Geliebten, Don Gomez, aus Granada zu verjagen, und sie selbst um Ruf, Ehre, Glück und Gatten zu bringen. [2])

1) Gesch. d. Dram. X. S. 155 ff.

2) El que falso y alevoso —
En mi misma casa entró,
Donde á un tiempo aventuró
Fama, honor, dicha y esposo;
Y el que fingió finalmente

Zornwild über den Vorwurf, dass ein Duellritter, wie er, sich aus feiger Hinterlist todt gestellt, rennt Don Felix mit dem Arm in der Binde geradenwegs nach Cadix, wohin Don Gomez sich geflüchtet, um dort den Zweikampf wieder aufzunehmen und den glücklichen Nebenbuhler nicht blos scheintodt, sondern mausetodt zu schlagen.

Doña Beatriz' Vater, Don Diego, kündigt der Tochter in ihrem Zimmer an, dass er, von dem katholischen Königspaare, Fernando und Isabel, zum Capitan beim Sturmangriff auf die Veste Benameji, das Burgschloss des vertragsbrüchigen, „schwarzen Scheusals äthiopischer Gauen“ [1]), des Mohren Cañeri, ernannt, es für angemessen erachte, die Tochter nicht allein in Granada zurück zu lassen, sondern unter Schutz und Obhut eines Gemahls zu stellen. Dieser Gemahl und „Erbe eines altberühmten Hauses“ ist Don Juan Iñiguez de Haro. „Nun wähle, Heirath oder eine Klause“ [2]) und schwenkt, ihr freie Wahl lassend, ab. Wenn die freie Wahl sich doch wenigstens zwischen Don Juan und Gomez Arias zu entscheiden hätte. So aber bleibt ihr, nach einem heftigen Ausfall auf die Glücksgöttin, Fortuna, und deren, so widersinnig wie ein Rädlein im Kopfe, sich drehendes Glücksrad, keine andere Wahl, als der Zeit und dem Himmel Zukunft und Zukünftigen zu befehlen. [3])

Auf der Strasse zu Cadiz giebt Don Gomez Arias' Diener,

Su muerte en mi calle, al ver
Su contrario mas valiente . . .

1) — un adusto
Monstruo etiopo africano.

2) Escoge
O el matrimonio, ó el claustro. (Vase.)

3) — Allein
Weshalb quäl' ich mich und schaudre?
Wird die Zeit nicht Alles sagen?
Nun so will ich ihr vertrauen — —
— — — — Und bis der rauhe,
Letzte Zwang sich naht, o Himmel!
Gieb Du Schutz der Hülfsberaubten.

Und zum Schluss noch verschiedene an „Furcht“, „Liebe“, „Ehre“, „Augen“ gerichtete Apostrophen, die sich schematisch peristrophisch mit Fortuna's Rad auf gut Glück um die Wette drehen.

Ginés, seinem Herrn Pillen zu schlucken, so wahrheitsbittere, wie sie nur Leporello seinem Gebieter zu geniessen giebt. Und Don Gomez Arias schluckt sie lachenden Mundes, wie Don Juan, gegen den er nicht nur ein armer Schlucker[1], sondern auch, als schlechter Kerl und Mädchenverderber[2], ein gemeiner Lump von Schurken ist, der seine Schlechtigkeit mit seiner Gemeinheit kitzelt. Um eine Grille verliess er — erzählt Don Gomez dem Ginés, der das Alles schon wissen muss, ab ovo seine Abenteuer — die er und die ihn anbetete[3], und verliebte sich in Cadiz, seinem Heimathsorte, kaum angelangt, auf den ersten Blick sterbens in Doña Dorotea: „Menschlich Zauberwerk der Liebe, die geschmückt mit tausend Reizen“[4], und klimaxt sich auf der Calderon'schen Himmelsleiter bis zu einer Verzückungshöhe empor[5], dass er, wie Fiesco's Mohr, den Galgen für einen Zahnstocher halten könnte. Mozart's Don Juan, Cavalier vom Scheitel bis zur Sohle, behandelt auch Liebe und Liebessachen cavalièrement, und begeht nicht die Abgeschmacktheit, ins Schwärmerische zu gerathen und mit dem Liebespathos anders zu spielen, als die Katze mit der Maus, die Schlange mit dem Schmetterlinge. Don Gomez Arias dagegen spielt, seinem Diener gegenüber, den Liebesenthusiasten, wie ein Ritter vom Blumen- und Liebeshof, bei der Gesinnung eines Mädchenschänders, dessen Lustkitzel sich erst mit der Verstümmelung seines Opfers befriedigt, — ja noch verworfener! der sein Weib, die, im Vertrauen auf seine anbetungstrunkene Liebe, Ehre, Familie, Seele und Seligkeit ihm geopfert, — der, nach den ersten Stunden

---

1) Ginés. Erstlich sag' ich Du bist arm.
2) Aber alle Weiber lieben,
Die man sieht — scheint mir
Doch zu viel Philosophie.
3) — la adoré.
4) Puse los ojos a caso
En la hermosa Dorotea,
Humano hechizo de amor.
5) Und die Lieb' im Anfang Wölkchen,
Asche, Zephirhauch und Schmeicheln
Ward hernachmals Feuersbrunst,
Grausen, Blitz und Sturmestreiben.

der gewechselten Gattenschwüre, die an seiner Seite in der Wildniss eingeschlummerte Gattin als freie Beute dem ersten besten Raubthier oder Räuber überlässt, und davoneilend preisgiebt!

Frech dringt Don Gomez Arias in Dorotea's Haus und Zimmer ein. Den Vorwurf stimmt ihr liebewonniges Herz in den zärtlichsten Willkomm um, den sie leider — nicht durch ihre, durch des Dichters Schuld! — auf die gereimt ungereimtesten Schrauben stellt. [1])

Was nun folgen muss, so unfehlbar wie der Tag auf die Nacht, erwartet Jeder von uns mit der zuverlässigsten Bestimmtheit: „Versteck dich, Fuchs, und Alle hinterdrein!“ Das Pärchen wird von Dorotea's Vater, Don Luis, überrascht. Dorotea, in Angst, heisst den Herzensliebsten sich verstecken. Ginés nimmt uns das Wort vom Munde: „Immerfort endet solcher Dinge Lauf so wie jetzt“ [2]), und husch mit seinem Gebieter ins

---

1) Doch die Ueberraschung hat
Sich verwandelt in Beleid'gung
Eurer Lieb', als Ihr mich saht,
Wird zur Schmähung in der That
Für das Hören; und dies Streben
Scheint die zweite Kränkung eben,
Weil der Liebe Leidenschaft
Ihr Verdienst der Seel' entrafft,
Um es meinem Sinn zu geben —

einem Sinn, wonach dieser Galimathias vergebens ríngt!

Dass Gries' treffliche Uebersetzung wort- und sinngetreu das Sinnungeheuer wiedergiebt, mag die Textstelle zeigen:

Si bien lo que entonces fué
Novedad, ofensa es ya;
Pues la disculpa que da
Vuestro amor cuando me ve,
Disculpa es contra la fé
De oirme; y así he presumido
Que ofensa segunda ha sido
En esta amorosa calma,
Quitar el merito al alma
Para darsele á un sentido.

2) Ginés. Siempre vé
Suceder desta manera
Esto paso.

Schlupfloch, wie die zwei Mäuse, die Feldmaus auf Besuch bei der Stadtmaus, vor dem nahenden Geräusch sich verkrümeln. Don Luis ist in Begleitung des vor dem Eingang harrenden Don Felix gekommen; ängstigt, väterlichneckisch, noch ein Weilchen die bebende [1]) Tochter und bedeutet sie dann, ihn mit dem fremden Ritter allein zu lassen, von dem er blos die Gründe seines Kommens erkunden wolle. Dorotea und Juana ziehen sich zurück. Don Luis lässt Don Felix eintreten, den sogleich Don Gomez durch die Blinzelspalte der leise geöffneten Versteckthür erkennt. Dorotea erscheint mit Juana in einer andern Seitenthür, um zu horchen. Nun merke man die abgepaarte Situation! An der Thür rechts, verborgen, horchend Gomez und Ginés; an der Thür links Dorotea und Juana. Auf dem Bühnenplan das dritte Paar, Vater Don Luis, gespannt horchend auf Don Felix' eigentliches Anliegen, das nach langem Brimborium in der sattsam bekannten, Calderon'schen Manier nachträglicher, seitenlanger Auseinandersetzung und detaillirter Geschichten von Ereignissen, die sich vor unsern und der Zuschauer Augen längst abgespielt, und die mit wenigen Worten sich wieder vergegenwärtigen liessen, endlich zu Tage kommt. Don Felix glaubt dem Alten keinen Umstand von seinem Verhältniss zu Gomez, der auf dem Sprung steht, aus dem Versteck auf den Don Nebenbuhler loszuspringen [2]), und keine Sylbe von Liebesbewerbung um Doña Beatriz schenken zu dürfen. Der Situation fehlt es natürlich nicht an Spannungen, in die sich jedes der Gruppenpaare theilen kann. Schade nur, dass diese Spannungen immer wieder von denselben aufgezogenen und abgenutzten Spring- und Spannfedern ins Spiel gesetzt werden. Solche Ueberraschungen sind an Wirkung jenen stehenden Witzen zu vergleichen, welche Katheder-Gracioso's an bestimmten Stellen ihres Vorlesungsheftes den Zuhörern in jedem Semester unverbrüchlich vorreiten. Die Einzige, die Ursache hat, hinter ihrer Horchthürspalte über-

1) Dor. (beiseit).
O wie beb' ich.
Tiemblando voy.

2) Gom. Ha, bei Gott, ich tret' hervor,
Dass er schnell mich finde.

rascht zu werden, ist Dorotea, durch die ihr ganz neue Kunde von Don Gomez' Liebschaft mit Doña Beatriz, oder gar Gattenschaft. Gomez, der von Dorotea's Lauschen nichts weiss, findet in seiner Lage Das wenigstens „gut, dass Dorotea ging", ohne dieses zu vernehmen; Dorotea dagegen wieder, selbstredend, „gut, dass sie blieb". Gut findet Gomez ferner, aus Don Felix' eifersüchtigem Bericht an Don Luis zu erfahren, dass er dem Nebenbuhler für nichts und wieder nichts eine lebensgefährliche Wunde versetzte, da es dieser mit seiner Bewerbung glücklich bis zur Unausstehlichkeit bei Doña Beatriz gebracht hatte [1]), während seine, Don Gomez', Actien in ihrer Liebesgunst gestiegen. Einigermaassen überrascht ist auch Don Luis von Don Felix' langer Rede kurzem Sinn, der dahin geht, dass Don Luis ihm den Gomez aufsuchen helfe, und ihn, Don Felix, bis er den Gegner gefunden, in seinem, in Don Luis' Hause verberge, beherberge und verköstige. Der gute, gefällige Alte muss schon, nachdem er seine ganze Weisheit und Beredsamkeit aufgeboten, um dem sonderbaren Schwärmer vom Duell abzurathen, in den sauren Apfel beissen, und verbeisst sich darin mit einem so sauren Gesicht, dass er Don Felix zuschwört: „Wenn Euch, Ihn zu tödten nicht gelänge, Tödt' ich selber ihn", mit dem geheimen Vorbehalt jedoch, den Imploranten mit guter Manier, wo möglich ohne Duell, los zu werden. [2])

Die paarweisen Ueberraschungen gehen in eine nichts weniger als überraschende, vielmehr altherkömmliche Eifersuchtszankscene des nun wieder allein gebliebenen und aus ihren bezüglichen Horchwinkeln zu einander geschlüpften Paares, Don Gomez und Doña Dorotea, über, welche letztere, als einseitig Liebende und Eifersüchtige, solcher Herzensstimmung gemäss, von Gomez'

---

1) Gom. Nur zum Dank für die Enttäuschung
Lass ich's jetzt, ihm zu entgegnen.

2) D. Luis (für sich).
Mir nun ist es jetzt nothwendig,
Zu erspäh'n ein andres Mittel,
Klüger, schicklicher und besser,
Das in Stand mich setze, solch ein
Schweres Unheil abzuwenden.

trugvollen Zärtlichkeiten herumgeholt [1]), sich augenblicks wieder um den Finger wickeln lässt. Auf's innigste bewegt, drängt nun Dorotea den Geliebten, sich eiligst aus dem Hause zu entfernen, und merkt nicht, dass inzwischen das Situationsschema die Karte derart gemischt, dass beide eben abgespielten Scenen, die Horchscene in Gruppenpaaren, und die Versöhnungsscene, sich in ihre unvermeidlichen parallelen Contrastscenen zuspitzen, mit Don Juan und Don Luis, Gomez und Ginés und Dorotea und Juana, als Gruppenpaaren, das letzere Doppelpaar durch Don Juan's plötzliches Erscheinen abermals in den Lauschwinkel zurückgejagt. Don Juan giebt bei Don Luis seine Visitenkarte ab, deren obere Seite ihn als Verlobten von Doña Beatriz, die untere als Werber um Doña Dorotea's Hand vorstellt. Mit andern Worten: Don Juan kündigt dem Vater von Dorotea an, seine Vettern und Verwandten ständen zwar in Unterhandlung wegen eines Ehebundes zwischen ihm und Doña Beatriz de Mendoza, allein sein Majoratsherz habe anders gewählt:

Wisst, Señora Dorotea,
Meiner Hoffnung hocherhabner
Gegenstand, sie ist es, Herr,
Welcher ich besiegt mich nahe.

Das Paroli, das jetzt der Situations-Contrastparallelismus dem Horchpaare bietet! Die ersten ironisch schwungvollen Worte, womit in der voraufgegangnen Eifersuchtsscene Dorotea dem Doppelgalan, ihrem Don Gomez, aus dem Versteck entgegentrat, waren: dass ihr schwankender Stern zwischen Beileid mit ihm und Glückwunsch an Doña Beatrizens Bräutigam sie in zwei Hälften theile. [2]) Diese Spaltung Dorotea's in zwei Hälften macht das Doppelschema in dieser Parallelsituation an Don Gomez wett, der, in Don Juan hinter seiner Horchthür den

1) Gomez. Nicht aus dem Hause
Will ich gehn, bevor ich hier
Euch belehrt durch meinen Schmerz
Euch, nur Euch liebt dieses Herz.

2) en dos
Mitades hoy dividida . . .

Freier seiner beiden Bräute erblickend, „zweier Eifersuchten Qualen“ empfindet. [1])

Mit offnen Armen nimmt Don Luis die Werbung des begüterten und ahnenreichen Majoratsherrn entgegen, des doppelten Bräutigams; Bräutigam durch Vetter und Verwandte von Doña Beatriz de Mendoza; und selbstfreiender Bräutigam seiner, gleichfalls von einem ihm unbewussten Doppelbräutigam umworbenen Tochter: von Gomez, den er und Don Felix gemeinschaftlich mit der Laterne aufsucht; und von dem, der dort hinter seinem Rücken in dieser Doppelqualität zwischen Thür und Angel des Cabinets seiner Tochter schwebt! Doppelter Schwiegersohn und doppelter Schwiegervater von zwei Doppelschwiegersöhnen trennen sich zwiefältig hochbeglückt und doppelschwiegerselig. Als negatives Kehrbild hierzu huscht aus dem Doppelversteck wiederum das Vielliebchen-Paar zusammen: Don Gomez Arias, mit zwei Liebchen in Einer Mandelschale, und Doña Dorotea, mit zwei Mandeln oder Männlein in Einem wurmstichigen Kern. Jetzt ist es an Gomez, Dorotea im Mora-Spiel der Eifersucht mit je zwei zugereckten Fingern zu überstechen Gomez. „Du verriethst mich!“ Dorotea. „Du betrogst mich!“ Trumpf fällt auf Trumpf, so heftig, so hitzig, dass Don Luis, neugierig, herbeieilt, und sich mit dem wie eine Stecknadel gesuchten Don Gomez Stirn an Stirn betrifft. Der Alte, voll Freude über den Fund, nimmt es mit Dorotea's und Gomez' Grundangaben über dessen Gegenwart nicht so genau, und lässt Fünf gerade seyn, in der vergnügten Aussicht, dass er das Gegnerpaar, Don Gomez und Don Felix, würde versöhnen können: „Zu vertragen wünsch' ich euch mit Don Felix, Und deshalb“ . . . die drei Punkte bedeuten, Don Felix' Eintritt, der ihm die Vertragspunkte vom Munde abschneidet, mit dem augenblicks, beim Gewahrwerden des Don Gomez, gezückten Degen, den auch schon Gomez' Klinge kreuzt. Schnell löscht Juana, auf Dorotea's Wink, die Lichter aus. Das übliche Schlusseffectgefecht des zweiten Acts im Finstern ist in vollem Gange. Der Stich-Türke des stockblinden Ringel-

1) Gom. (Ap.) ¿Quien tuvo
Jamas duplicados celos?

stechers ist aber Ginés, er fällt zu Boden und ächzt: „Ich bin todt". Don Felix denkt, Gomez sey's, dem er nun sein Tic für Tac gegeben und eilt davon: „Stolz, gerächt nun, tret' ich wieder vor die Augen meiner Dame", und unerschöpflich in Steigerung seiner Unausstehlichkeit in den Augen seiner Dame. Don Luis lässt Lichter bringen, um sein Geschäft, den Gomez zu suchen, unter den Todten, wenn nicht unter den Lebenden, vonneuem, erforderlichen Falles, anzutreten. Als er den, bei Licht besehenen Gomez frisch und munter erblickt, läuft er Don Felix nach, um diesen wenigstens aufzusuchen [1]), sich der Absicht des Don Gomez, ihm dabei starke Hand zu leisten, aus allen Leibeskräften widersetzend, mit dem ausdrücklichen Befehl an die Umstehenden, ihn festzuhalten und ihn um's Himmelswillen nicht fort von hier zu lassen. Dorotea ist natürlich die Erste, die ihn festhält. Gomez aber, unaufhaltsam, will mit dem Kopf durch die Wand. Dorotea fleht inbrünstiglich: „Ich biet' euch Alles Was ihr zur Genugthuung Nur verlangt". Ihr „Alles" nimmt Gomez sogleich beim Wort: „Nur Eins verlang' ich". . . Dorotea. „Im Voraus versprech' ich Alles, Wenn ihr meines Vaters Rückkehr Hier erwarten wollt". Was dies „Alles" ist, weiss alle Welt männiglich und weibiglich. Gomez, ein en-tout-cas, weiss es erst recht und spricht: „Ich warte". Der Actschluss, auch ein A-tout, drückt beide Augen zu und wartet auf Alles, was der zweite Act bringt:

Dorot. Liebe, was thät ich für Dich!
Gomez. Was thät' ich für dich, Verlangen! [2])

Und das „Alles" hat Vater Don Luis mit seiner edelmüthigen Dienstfertigkeit eingebrockt! Scribe und seine Schule können sich bei dieser raffinirt ironischen Väter-Persiflage zurufen: Pends-toi, Figaro, il en sait plus long que toi, ce Don Pedro Calderon de la

1) Ich geh' und suche
Den Don Felix, der, im Wahne,
Dass er seinen Feind getödtet,
Sich von hier entfernt.

2) Das „Verlangen" betont der Text um eine Nüance stärker:
Dorot. Amor ¿Que no haré por tí?
Gom. ¿Que no haré por tí, deseo?

Barca! Wir verspotten doch nur die bête noire unserer Komödie, die Ehemänner, der gastlich ritterlichste Cavalier und Poet der spanischen Komödie macht sich über seine würdigen Väter lustig, die er, aus reinem Jagdvergnügen, durch die Prellnetze seiner Verwickelungen hetzt; ehrvergessen — seines Ehrprincips nämlich uneingedenk, das er in diesen, zugunsten seiner Intrigue, lächerlich gemachten Väter-Caballeros am empfindlichsten verletzt und preisgiebt.

In einem Felsthal der Alpujarras begegnen wir dem auf ritterliches Gattenwort vermählten Ehepaare, Gomez und Dorotea. Wort hat die Unglückliche treulich gehalten: sie gab ihr „Alles" hin, Der Frauen „Ein und Alles", Hen kai Pan. Wie er ihre Mädchenehre eingeschläfert, so versucht nun der Elende mit verrätherischem Schmeichelkosen sie ganz und gar in arglose Selbstvergessenheit, in vertrauensinnige Schlummerruhe zu wiegen [1]), Seel und Leib den tückischen Mächten, seinen Bundesgenossen, befehlend. Trugvoll höhnisch schiebt er seine Gesinnung, tückisch ausholend, ihr in's Gewissen. „Wohl bereust du jetzt schon, dass so schnell du dich entschlossen, Zu so kühnem Schritt" und ergötzt sich teuflisch an ihrer engelhaften, schwärmerischen Hinopferungsseligkeit:

Dorot. Du fürchtest?
O du kränkst die Liebevolle!
Wenig, dass ich deinethalb
Vaterarm und Haus geflohn;
Wenn ich auch für dich die Herrschaft
Dieser Welt hingeben sollte:
Um sie Dir zu Fuss zu legen
Schien es mir geringes Opfer,
— — — — — — — — — —
würd's nicht genügen,

1) Gomez (hinaussprechend zu Ginés).
— binde fest die Rosse;
Während in dem blühn'den Raume
Dieses angenehmen Ortes
Meine reizende Gebietrin
Sich durch kurze Rast erhole.

O Geliebter, mich vollkommen
Dein zu wissen, um beglückt,
Stolz und freudig zu frohlocken?

Man könnte fast dem Dichter zürnen und grollen, dass er eine solche Himmelsfülle von Liebesentzücken um diesen gemeinen Bösewicht aufbietet, diesen Alpujarra-Wolf — was Wolf? an diesen, in dem Gebirgswald von Alpujarra sich herumtreibenden verwilderten Hund vergeudet, der Kinder im Schlafe würgt. Doch ist selbst dies noch ein Kinderspiel im Vergleich zu Gomez' That, der mit den weichen Banden des Schlummers gleichsam das holde Wesen für ihre unbegrenzte Liebe würgt. Und auch dies wär' Erbarmen, verglichen mit seinem verruchten Beginnen. Ihr lieblich schlummernd Herz, ihr in ihm und in seiner Liebe vertrauenssüss entschlummertes Herz erdrosselt, erstickt er im Schlaf. Und mit welcher höllisch raffinirten Bosheit! Seinen Burschen, den Ginés, jammert ihr Geschick: „Schlummernd, im Gebirg, allein, Kannst du so sie lassen wollen?"

Gomez. Warum nicht, wenn seit der Stunde,
Da ich mein sie nennen konnte,
Sie mir so zum Abscheu ward,
Dass mir jetzt nicht giftgeschwoll'ner
Die getretne Viper scheint?
— — — — — — — —
Beatriz
Ist des Argwohns freigesprochen,
Sie ist reich, und ihre Liebe
Hat zuerst an mich zu fordern.

Kein Pathos, als das der kalten sich kitzelnden Bosheit. Es sey denn das poetisch noch verwerflichere Motiv, der Eigennutz, die Selbstsucht, in ihrer ekelhaftesten Gemeinheit! „Unwürdig Deiner" — eifert Ginés, „ist was du beschlossen, Der Verrath an einem Weibe, Das du seinem Haus entzogen, Und das dir sich anvertraut". Der Gegensatz, des Dieners Mitleid, rettet des Dichters menschlich Fühlen, nicht die Kunstentweihung, einen für's Anspeien zu schlechten Kerl zum tragischen Helden zu machen; den Vergeltungsbegriff in einem Drama an solchem Hundsf— poetisch rechtfertigen zu wollen! Doch schelten wir nicht! seyen wir billig! Bei ähnlicher Constellation würden

die meisten Duellbravour-Ehrenritter und Galanes der spanischen, insbesondere der Calderon'schen Komödie, im Principe und den Gesinnungen nach, nicht gewissenhafter sich verhalten; keinenfalls in Don Gomez den Kern der Ehrenhaftigkeit, die Caballero-Ehre tangirt, geschweige alterirt glauben. Weshalb also die kritische Zornesschale über den kriegs- und duelltapfern Don Gomez ausschütten? Das spanische, das Calderon'sche Drama vor allen, flicht für noch ganz andere Scheusale, als den Don Gomez, Ehrenkränze, sogar Märtyrerehrenkronen, ja flicht und windet im Maasse ihrer Abscheuwürdigkeit, ihrer Laster, Gräuel und Schandthaten, poetische Ehrenkränze ihrem von den schmachvollsten Verbrechen geächteten Haupte. Gleichwohl könnte vielleicht solches Uebermaass von sittlicher Verworfenheit diese Helden der Laster-Beatification und Seligsprechung einer poetischen Behandlung, dank dem Uebermaasse, würdiger erscheinen, als die kalte brutal-gemeine Selbstsuchtsverruchtheit eines Don Gomez, wenn das frevelvolle Pathos jener schaudererregenden, canonisirten Verbrecherhelden aus einem entsprechenden leidenschaftlichen Motiv, nicht aus einem dumpfsinnigen, fanatisch-superstitiösen, jeden Gottesglauben, zumal den wahrhaft christlichen, befleckenden, vernichtenden Glaubenswahne entspränge, zu dessen poetisch-zelotisch verfochtenem Ruhme lediglich und allein jene Schandgräuel gehäuft worden, die mit dem fanatischen Motiv in keinem dramatischen Zusammenhang und Ursachsverhältniss stehen, der dramatischen Poesie mithin kein geringeres Scheul und Gräuel sind, als der wahren Religion, als dem unverfälschten Christusglauben und die folglich — wehklagt ihr Musen! — des Dichters poetische Ehre in Frage stellen.

Ginés' flehentliche Bitte:

> O entzieh' ihr nicht das Leben,
> Wie Du ihr die Ehr' entzogen —

erwidert Don Gomez mit gezücktem Dolch:

> Ha, bei Gott! Du siehst den Schlüssel
> Deiner Brust in diesem Dolche!

Noch einmal führt ihm der mitleidige Bursche zitternd zu Gemüthe: „Sieh nur diese Schöne, Holde!"

Gomez. Glaubte sie mir nicht — sie wäre
Jetzt noch meiner Seele Wonne.
Aber jetzt — was nützt sie mir?[1])

Die rohe Infamie noch als Gesinnung ausgesprochen — kann es etwas Widerwärtigeres, Poesieverpönteres geben? Mozart's Don Juan ist ein Halbgott neben diesem Trossknecht! Und der „äthiopische schwarze Teufel", Cañeri, Commandant der maurischen Bergfeste Benameji, der jetzt, vor der vereinsamten bange Ahnungsträume im Schlummer lispelnden Dorotea, staunend und anbetend kniet — der wilde Mohr, er ist der gutmüthige Teufel, der verliebsam zärtliche, im Mondschein vor Pamina küssebrünstig tänzelnde Monostat aus der Zauberflöte, verglichen mit dem Schornsteinfeger — nein! — Latrinenfeger der Hölle, Don Gomez. Wie der Indier vor der Sonne, „die nichts von ihm weiss", so liegt der Mohr auf den Knieen vor der „göttergleichen Schönheit", vor der grössten „Schönheit Glorie", die aber, aus dem Traumschlummer emporgeschreckt, entsetzt vor ihm, der doch nur von Gesicht schwarz, zum Scheusal fliehen will, jammernd nach ihrem von Herz und Seele höllenschmutzigen Teufel, Satans Leibmohren, ihrem verschwundnen „Gatten".[2]) Und die Wehklagen, ach! als sie vom Mohren vernommen, dass der „Jüngling" — wenn der es ist, den sie anrufe — von den Händen seiner Schaar den Tod empfangen! Wehklagen, dass die „steilen Felskolosse" sich erbarmen müssen, die Alpujarras vor Rührung sich schütteln müssen, als ob sie der Bock stiesse; dass der Nevada funkelnder Schnee schmelzen und in Thränenströmen sich ergiessen müsste.[3]) Cañeri theilt diese Ansicht; „Dein Leid, erweicht es

1) Pero ya ¿para que es buena?
2) Theurer Gatte! Herr! Gebieter!
Ach, wo bist Du?
3) Dorot. Schwinde meinem Blick das frohe
Licht des Tages, denn ich ward ja
Zum Unglücke nur geboren.
Aber wie? Er todt, Ich lebend?
— — — Nicht sterben konnt' er
Ohne mich; er hatte Leben,
Seele, Seyn nur in der Wonne
Meiner Liebe —

auch Diese Felsen, rührt die schroffen Klippen und bewegt die Steine: Nichts vermag es ob der stolzen Rauheit meiner Brust". und befiehlt seiner Horde, sie zu ergreifen und ins Wald-Gebirge zu schaffen. In diesem Augenblick erscheint Don Diego mit Soldaten und donnert dem Mohren zu: „Schwarzer Wüthrich, nicht vom Orte". Der schwarze Wüthrich ist entgegengesetzter Meinung, in Erwägung des Trommelschlags hinter der Scene und des Umstandes: „Wir sind Wen'ge nur, sie Viele" — und besieht den Ort, er und die Seinigen, mit dem schwarzen Rücken, nicht ohne Ach und Weh über „die schöne Christin" zu ächzen, in welcher „sein grösster Schatz verloren geht" und in deren Küssen er schon die köstlichsten Zuckerplätzchen vorgeschmeckt hatte, als Labsal für seine „rauhe Brust". Don Diego, tief gerührt vom Schicksal der Verlassenen, bietet der ihm unbekannten Señora sein Haus in Granada als Zufluchtsort an, wo sie als „Gefährtin seiner Tochter" weilen möge, „bis euer Leiden ein Ende findet". Mit dem vermeinten Tod ihres Gatten im Herzen wankt unter Don Diego's Schutz und Führung die Unglückliche davon.

In erfreuterer Stimmung, ob Don Gomez' vermeintem, von seiner Hand ihm mit dem Duelldegen gegebnen Tode, theilt Don Felix seinem Diener Fabio, auf der Strasse zu Granada, seine Befriedigung darüber mit, und dass es ihm gelungen, sich unentdeckt zu halten. Nun aber sey er entschlossen, die Abwesenheit von Doña Beatriz' Vater, Don Diego, zu benutzen, „kühnlich und verwegen" bei ihr vorzusprechen, und als Dankespreis und Botenlohn für die frohe Kunde, dass er den Nebenbuhler aus dem Wege geräumt, im schmeichelhaften Bewusstseyn seiner nun auf den höchsten Punkt angelangten Verhasstheit und Widerwärtigkeit, ihre Hand in Empfang zu nehmen. Denselben Gang ist Don Juan mit seinem Diener Floro zu thun im Begriffe; um Doña Beatriz nämlich anzuhalten, da Dorotea's

---

Schauderhafte Illusion!
Doch ihr haltet
Ihn vielleicht in Haft — — —
Wohl denn! Euch als Sclavin folgen
Will ich, doch gebt Freiheit ihm . . .

schmachvolle Entführung durch Don Gomez ihm eine Verbindung mit dieser verbiete. Ihm und Bedienten auf der Ferse folgt Gomez Arias mit seinem Diener, Ginés, als drittes Paar auf dem Wege zu Doña Beatriz, die Gomez nun, befreit von Dorotea, die für ihn ein überwundener Standpunkt, ausschliesslich zu lieben, anzubeten und zu erobern daherzieht.[1] Ginés, ein Fallsetzer vonhausaus, setzt den Fall, sein Herr, Don Gomez, erwürbe Doña Beatriz und der Besitz brächte ihn möglicherweise auf andere Gedanken, auf seine üblichen Dorotea-Sprünge — „Was geschieht ihr dann?" — Don Gomez „Ich lasse Sie auf andrem Berg; was mehr?"[2] Die Berge gehen niemals aus. Der erste beste Berg in den Alpujarras ist sein Zoptenberg, des Rattenfängers von Granada, wohin er die schönen Kinder lockt. Und richtig pfeift unser Rattenfänger der Doña Beatriz sein Zopten-Bergliedlein so lieblich vor, dass Beatriz den Berg nicht erwarten kann und jetzt schon tanzt, wie das Liedchen pfeift, Dudeldumdey! „Ihr seyd Herrscher meiner Seele, Euch nur soll die Lippe huldigen". Ginés schnalzt leise zur Sackpfeife seinem Gebieter ins Ohr:

Höre doch ihr zärtlich Dringen
Und nicht viel den Spröden mache,
Bleibt das Ende doch der Sache,
Sie auf andern Berg zu bringen.[3]

Nun spielt auch der Act auf seinem doppelzipfeligen Dudelsacke den nachfolgenden Situationen zum Tanze auf, die der betreffenden Situation aus dem ersten Act und aus anderweitigen Acten Calderon'scher Komödien so ähnlich sehen, dass man glauben könnte, dieselbigen wären's, die sich auch jetzt um den Dudelsack unseres zweiten Actes schaaren, wie die Kinder von

1) Gom. Beatriz nur will ich lieben,
Beatriz nur bet' ich an.

2) Gom. Dejarla
En otro monte! ¿habrá mas?

3) Gin. (Ap. á su amo).
Puesto que esté Beatriz bella
Tan fina, hazte de rogar;
Que todo, Señor, es dar
En otro monte con ella.

Hameln um den Rattenfänger. Don Gomez muss sich, nach längern Weigerungsbravaden, vor Don Felix verstecken. Don Felix bringt Beatriz die Nachricht, dass er den Mitbewerber um ihre Hand in Cadiz erschlug. Gomez öffnet, wie im ersten Act, mutatis mutandis, die Versteckthür, um zu horchen und sich zu freuen, wie sein Feind „so unbewusst" sich lächerlich macht! Don Felix freut sich seinesorts über den schwachen Eindruck, den die Nachricht auf Doña Beatriz äussere und über die, infolge dessen, sich ihm eröffnende Aussicht auf endliche Erhörung, die ihn wegen der unvollkommnen Rache tröste. Ginés erwartet nun nichts Geringeres als das Duplicat zu jener Maulschelle, welche der Ritter Manuel de Ponce Leon seiner Dame in Gegenwart der Königin Isabel und des ganzen spanischen Hofes gab, als er ihr aus dem Löwenzwinger den hinabgeworfenen Handschuh brachte [1]), den Schiller's Ritter, ohne die Hand, seiner Dame in's Gesicht wirft. Da muss Don Diego's von aussen erschallende Stimme Ginés um die sehnlichst erwartete Backpfeife bringen, die, allem Anschein nach, in unserm Falle Ponce Leon nicht gegeben, sondern von der Dame empfangen haben würde! Don Felix, auf dem Sprung, in Gomez-Ginés' Versteck zu flüchten, findet es besetzt, und starrt den auf sein „Wer ist hier drin?" mit einem trotzmuthigen „Ich!" hervorgetretenen Gomez, den er in Cadiz längst begraben glaubt, offnen Mundes und mit blanker Klinge an. Beatriz wirft sich, zwischen die Kampfhähne, und nur mit Mühe gelingt es der Geängstigten, das Versteckzimmer mit Gomez und Ginés zu besetzen, und Don Felix zur Flucht durch die Gartenpforte zu bewegen, verschliesst die Thür des Cabinets und begrüsst frohgemuthet den mit Dorotea hereingetretenen Vater, Don Diego, der sich gleich wieder zum Empfang eines gemeldeten bejahrten Cavaliers entfernt. Der Situation fehlt zur pikanten Verwickelung nichts, als die Neuheit. Mit dem gastfreundlichsten Lächeln

1) Gines. Ha, der Backenstreich kommt nun.
Gom. Backenstreich?
Gines. Ei, nichts geringer!
Macht's nicht so vor Zeiten schon
Manuel Ponce de Leon,
Steigend aus dem Löwenzwinger?

steht Beatriz vor der ihr empfohlenen Fremden auf Nadeln peinlicher Rathlosigkeit, wo sie die liebe Schutzbefohlene unterbringe, und auf Kohlen von heimlich geschürten Aparte's. Endlich soufflirt ihr ein Aparte: die Dame vorläufig in den Garten hinunterzuschicken. Beatriz nähert sich heimlich der Cabinetsthür, wohinter Don Gomez duellentbrant, wie der Kampfstier hinter den geöffneten Schranken, lauert, um es mit dem nicht todtgemachten Insgehegegeher noch einmal zu versuchen, aber endgültig. Don Diego's Rückkehr spricht ihn wieder au secret. Nun erscheint der vorhin angemeldete „bejahrte Cavalier". Es ist Dorotea's Vater, Don Luis, der aus Cadiz nach Granada gepilgert kommt, um Don Diego seine kummervolle Lage in wohlklingenden, mit Schmerzensparenthesen trefflich verklammerten Octaven an's Herz zu legen. Er nennt den Mörder seiner Ehre, der ihm die Tochter entführt. Gomez Arias heisst der Ehren- und Töchter-Schänder, „Denn er ist's, den der Ruf schon längst verklagte, Dass er auf Laster nur sein Leben wendet." Den letzten Vers der letzten Octave bricht Beatriz' Geschrei hinter der Scene mit dem auf „Arme" reimenden Schlussreim „Erbarme!" ab, im Text mit „cielo" auf „consuelo". Dorotea stürzt herein, um Hülfe rufend für eine „Sie", die im Garten hinfiel, und erkennt ihren Vater, der sie „erwürgen" will. Sie stösst im Fliehen das Licht um, das sein altes Stichwort kennt und verlischt. Don Diego ist in den Garten hinunter gerannt, um zu sehen, wer die „Sie" ist, die da fiel. Gomez im verschlossnen Nebenzimmer hört den Angstruf: „Ha, mein Vater will mich tödten!" Glaubt, es sey Beatriz. Hört Don Luis toben, hält ihn für Don Diego, sprengt die Thür auf und stürzt mit Ginés auf die Bühne. Dorotea ruft: „Herr und Vater". Don Gomez steif und fest: „Beatriz Ist es: an der Stimme spür' ich's, Da sie: Herr und Vater ruft". Gomez tappt im Finstern, wie der Oger nach Menschenfleisch, trifft auf Dorotea, fasst sie an der Hand, und heisst sie ihm folgen. Das kann nur Don Diego seyn, sagt sie, und folgt im Finstern blindlings. Don Luis stösst mit Ginés zusammen, wie Don Gutierre im Arzt seiner Ehre mit dem Diener, und will ihn nun, den Ginés, würgen. [1]) Zum

1) Jetzt soll dieses Schwert Dich würgen.

Glück kommt Don Diego mit Licht und Tochter Beatriz, der „Erbarmen"-Ruferin, kein Mensch weiss weshalb. So viel nur erfährt man von ihr selbst, nachdem Don Luis davon gerannt, um seiner Tochter Dorotea nachzulaufen, dass sie, Beatriz, die „Sie" war, „welche im Garten hinfiel", und so glücklich war, mit dem Schreck davon zu kommen. Warum nicht gar! Wenn man's nicht besser wüsste! Fall, Schreck, „Sie", Erbarmungsschrei — nichts wie verabredete, mit dem Schlusseffect abgekartete Durchstecherei, um dem Wirrwarr in allen Ecken auf die Beine, und die Zuschauer-Arme auf das Beifallsklatschen zu bringen, worauf Ginés denn auch von Beatriz eine Maulschelle als Abschlag erhält für seine impertinent verwunderte Frage:

Also bist Du wie mich dünket,
Die nicht, die er (Gomez) mit sich führte?

Der blosse Gedanke macht sie schon „wüthend" vor Eifersucht. Ginés steckt die Ohrfeige in seine Fortunatentasche für Maulaschen, und nimmt von der Spenderin mit dem bedeutsamen Fingerzeig als Schlussbemerkung Abschied:

Doch nicht allzuheftig wüthe,
Denn das erste beste Berglein
Wird Dich rächen zur Genüge. [1])

Und schon die erste Scene des dritten Acts giebt dem providentiellen Fingerzeige Recht, womit Ginés in christlicher Vergeltungsdemuth der Doña Beatriz für ihre fünf Fingerzeige auf seiner Backe eben dankte. Schon in der ersten Scene des dritten Acts taucht das „erste beste Berglein" auf, das Ginés am Schluss des zweiten der Doña Beatriz, als ihren Rächer, in Aussicht stellte. Schon in der ersten Scene des dritten Acts schlägt das eines Polterabendscherzes würdige Verwechselungs- und Entführungs-Motiv der letzten Scene des zweiten Acts in eine tragische Peripetie um. Diese erste Scene des dritten Actes versetzt uns wieder in das Waldgebirge von Alpujarras, mit dem Felsen als erstes bestes Berglein, worauf des Mohren, Cañeri, Bergschloss

1) Gin. Pues no rabies mucho dellos;
Que en el primer montecico
Dará venganza á tus celos.

Benameji ragt. Und hier, vor dem Felsen mit dem maurischen Bergschloss, begrüsst bei dem ersten Sonnenstrahl, der auf Dorotea's Antlitz fällt, begrüsst Don Gomez die Verwechselteentführte mit diesem Morgengruss:

O verhassteste der Frauen,
Deren Anblick mich entsetzt!
Bist Du gar mein Schatten jetzt,
Dass Du mich verfolgst mit Grauen?

Sie erwidert den Gruss, wie die Lerche den des Morgenroths, mit hellem Freudejauchzen, dass der Todtgeglaubte lebt. [1]) Der entmenschte Wüthrich hat nur Empfindung für die Bitterkeit seiner Täuschung, dass er Beatriz' noch unverletzte Mädchenehre nicht rauben kann, und dass die von ihm mit grausamer Schmach befleckte, auf sein Ritterwort ihm angetraute Gattin sich an ihn kettet [2]): „O der lästigen Zärtlichkeit!" fletscht er die Flehende an, nicht um Liebe flehend, nur dass er sie nicht schmähe. [3]) „O der lästigen Zärtlichkeit!" — knirscht er grimmig. „Lästig wohl, mein ist sie eben" [4]), klagt sie lammesmild. Der erhabenste, als Liebesinnigkeit entpresste Qualenlaut eines unbarmherzig gemarterten Frauenherzens — er versüsst uns diese durch erstrebte Contrastwirkung, bei aller Kunstmeisterschaft des Ausdruckspathos, peinliche Scene. Den Höhepunkt der Abscheuerregung erreicht die Situation in der nächstfolgenden Scene, wo

---

1) Dor. Wer löst den Knoten?
Das Lebend'ge schreckt den Todten,
Und dem Todten jauchzt, wer lebt?

2) Gom. Beatriz hab' ich verloren
Und gefunden Dorothee'n.

3) Dor. Lass ab, Schmähung mir zu sagen;
Eins ist, milde sich betragen,
Andres ohne Liebe seyn.
Mit so schwacher Achtsamkeit
Magst Du wenigstens bezahlen
Alle Seufzer meiner Qualen,
Alle Thränen meinem Leid.

4) Gom. ¡Que finezas tan molestas!
Dor. Fuerza es que lo hayan de ser;
Que al fin son mias.

Gomez den Mohren Cañeri vor das Schloss entbietet, um ihm die Gattin zu verkaufen; den vom hoch entzückten Mohren [1]) erhaltenen Kaufpreis, ein Kästchen mit Juwelen, mit der zufriedengestellten Geschäftsruhe eines Sclavenhändlers in die Tasche steckt und sich entfernt. Man möchte jener Alguacil gewesen seyn, der, als Zuschauer dieser Scene, auf die Bühne sprang, um dem Gomez beim Kragen zu nehmen und ihn durchzuprügeln. Der Schauspieler konnte sich nur durch eilige Flucht vor dem sittenpolizeilichen Amtseifer des wackern, der poetischen Justiz vorgreifenden Alguacil retten. [2]) Uns, an des Alguacil Stelle, hätte für den entwischten Schauspieler der Dichter aufkommen müssen. Poetisch rednerische Prachtstücke sind des Mohren Bescheid auf Gomez' Angebot, und Dorotea's Verzweiflungserguss in einem dritthalb Textcolumnen und siebtehalb Uebersetzungsseiten langen Lavastrom abscheudurchglühten Liebewahnsinns. „Diese Rede", bemerkt Val. Schmidt [3]), „scheint mir das Höchste zu seyn, was ich in einem Drama in dieser Art kenne. Es ist nicht das wunderbar ergreifende Versmaass allein, nicht die Fülle der Bilder, nicht die Wahrheit in jedem Wort: es ist die unergründliche Tiefe und unerschwingliche Höhe des Gefühls, welche nur in den höchsten Momenten besonders begabte Gemüther ergreifen kann".

---

1) Cañeri. Wie? Du fragst, ob mir's gefällt,
Sie zu kaufen? Eine Welt
Gäb' ich willig, Christ, für Die . . .
Nie erzeugt der Sonne Macht
Durch der Himmelsgluth Magie,
Berg und Meer verschliessen nie,
Auch die reichste Mine zollt
Nie der Habsucht so viel Gold,
Als ich gebe, Christ für Die . . .
— — — — — — —
Alle Gräser zart und fein,
Wie der Berge Haupt und Rücken
Als Natur-Smaragde schmücken,
Sollen kunstgeschliffen seyn . . .
Was ich nur an reicher Gabe,
Silber, Gold und Steine habe,
Alles geb' ich, Christ, für Die.

2) Huerta, Teatro Esp. II. 1. p. VII. — 3) a. a. O. 223.

Bis auf das 'desinit in piscem'! Wir geben erst das Schwanzstück, um alsdann von der Mulier formosa superne die schönsten Partien dem Leser vorzusetzen. [1]

1) Ist's nicht eine schwarze Wolke,
Die mein Thränenmeer erblickt
Und auf dies herab sich senkend,
Dann als Sündfluth sich ergiesst,
Die der überschwemmten Erde
Kampfnoth und Zerstörung bringt.
Mein Gebieter! Du, mein Himmel!
Du, mein Glück! O kehr' in Dich
Jetzt zurück, um Deinetwillen,
Jetzt, da Reue zum Verdienst
Dir noch wird, nicht zum Verbrechen!
Denn sonst werden — glaub' es mir!
Himmel, Sonne, Mond und Sterne
Dir verweigern Wärm' und Licht;
Menschen, Vögel, Wild und Fische
Rath und Beistand Dir entziehn;
Berge, Felsen, Bäum' und Pflanzen
Dir versagen Schutz und Dienst;
Wasser, Feuer, Luft und Erde,
Nicht belebend, nährend nicht,
Bei dem Anblick solcher Frevel
Sich empören wider Dich,
Wenn sie sehn, dass ohne Rührung
Du so oft dies Flehn vernimmst:
Señor Gomez Arias
Mein Gönner sieh!
Lass mich nicht gefangen in Benameji!

Der romanzenhafte Ausklang kann nur das Bedauern verstärken, dass nicht dieses ganze „Höchste", dass nicht diese „unergründliche Tiefe und unerschwingliche Höhe des Gefühls" ganz und gar auf den Volkston des Romanzenpathos gestimmt ist; dass überhaupt das Herrlichste und Hinreissendste in der Calderon'schen Affectsprache von dem Redepomp einer wie kirchenfestliches Glockengeläute schallenden Rhetorik überfluthet wird. Kein dramatischer Sprachstyl in der spanischen Komödie bildet einen grellern Contrast zu dem einfach edlen, tiefernsten und bei aller schwermuthsvollen Feierlichkeit volksgemüthlichen, naivinnigen Gefühlston der Romanze, als Calderon's bilderüppiger Wortprunk und Redeglanz. Wie durch ursprüngliches Naturgenie und quellig sprudelnde Erfindungsfülle, gewinnt ihm Lope de Vega auch durch seinen von der spanischen Volksromantik tiefer und inniger beseelten Komödienstyl die Palme ab. So

Nachdem das unselige, vom Teufel der Liebesleidenschaft für ihren Teufel, der zugleich Seelenverderber und Seelenververkäufer, besessene Weib von den Mauren, auf Cañeri's

---

ergreifend Dorotea's dem Schändlichen zugeschleudertes Anathem seyn mag; so schallt durch die glänzendsten Wurfstrahlen doch mehr von dem Getöse jener ehernen. nachgeahmte Donnerschläge rasselnden Brücke des Salmoneus, als vom wirklichen Himmelsdonner. Hiermit verträgt sich der Vorzug gleichwohl recht gut, dem wir vor Lope's Doña Juana in seiner Komödie 'La Hermosa aborrecida' der Calderon'schen Leidensheldin, Doña Dorotea, als dem tragisch rührender, poetisch zarter, feiner und seelenhafter geschilderten Unschuldsopfer brutaler Gattengrausamkeit, geben, die nicht, wie Doña Juana, den Gatten mit der Fangschlinge ehelicher Pflichten verfolgt, um sich ihm als Mühlstein an den Hals zu hängen.

Dorotea beginnt:

O Du undankbares Scheusal,
Furchtbar Schrecken, grauses Wild,
Schaurig Unthier, tück'sche Natter,
Blut'ger Tiger, Wolf voll Gier,
Grimmer Leu, raubsücht'ger Geier,
Endlich: Mann! — um Alles schier
In ein einzig Wort zu drängen,
Was ich sagen kann zu Dir:
Was erdenkst Du? Was bezweckst Du?
Was beginnst Du, dass Du hier
Auf Dein Haupt des Himmels Rache
Rufst herab und merkest nicht,
Dass für solch' Verbrechen schon
Sein erhabener Saphir,
Von gerechtem Zorn entglommen,
Furchtbar schleudert gegen Dich
Hundertfache Wetterstrahlen,
Mehr als tausendfachen Blitz —
— — — — — — —
Magst Du sehn, im eignen Blute
Badend, dass ein Henker Dich
Als Verräther einst enthaupte!
Doch was sag' ich? Wehe mir!
O mein Herr, mein Glück, mein Gatte,
Deine Sclavin bin ich, bin
Aber keine flücht'ge Sclavin . . .
Macht' ich Dir Verdruss, erregt' ich
Deinen Zorn: misshandle mich! . . .

Befehl, ergriffen worden, um sie nach seinem Bergschloss, Benameji, zu schleppen, fasst sich Ginés noch einmal ein Herz: Vorstellungen stammelnd, die Gomez ihm augenblicklich in der Kehle erstickt, indem er den braven Burschen als Sclaven-Zugabe zu der verkauften Gattin dem Mohren nachwirft, der sich die Beigabe gern gefallen lässt, und auch den Diener mitfortführt. Ginés ergiebt sich in sein Geschick mit einer drolligen Parodirung von Dorotea's Wehklagen im Romanzenton. [1])

Macht die Furcht vor jenem Worte,
Das Du mir ertheilt, Dich fliehn,
Will ich frei davon Dich sprechen,
Und das meine geb' ich Dir —
Dass ich nie Erfüllung heische.
In ein Kloster will ich fliehn,
Wo — so helfe mir der Himmel! —
Ich verspreche, nie von ihm
Andre Gnade zu erflehen,
Als nur Glück und Heil für Dich,
Bis der Gram Dich zu entbehren,
Enden mir das Leben wird . . .

1) Gin. Grüner Wald, azurner Himmel,
Weiss Gebirg, Meer von Saphir,
— — — — — — —
Grün bemalte Papageien . . .
Wie nur bleibt ihr All' in eurem
Farbenschmuck und hüllt Euch nicht
In die Farbe meiner Trauer?
Habt Ihr Mitleid nicht mit mir?
Bin ein armes Knäblein
Erfuhr dergleichen nie;
Und man schleppt mich grausam
Nach Benameji!

Hier wirkt das Gemüthlich-Burleske wohlthuend, und löst die grosse, das Seelenohr zerreissende Dissonanz schier in Wohlklang auf . . . Eine von den prestigiatorischen Hexenmeisterkünsten der Calderon'schen Contrastirungsmanier, nach dem widrig-spitzen Schreiton, in den Gomez' Abgangs-Aparte ausschrillt:

Gom. (für sich).
In dem Weib und in dem Diener
Schaff' ich fort zwei Feinde mir;
Reich, und frei von diesen, hoff' ich
Zu versöhnen Beatriz.

Mit dem Blutpreis, dem für Dorotea erhaltenen Kästchen Juwelen, läuft der Höllenhund geraden Strichs nach Granada, um es der Doña Beatriz, sammt Herz und Hand, zu Füssen zu legen:

Diese Steine bring' ich Dir
G'nügt nun die Erklärung hier?

Wie sehr und zweifellos, nach seinen vorausgeschickten und mit

Diese ganze Verkaufsscene fand übrigens Calderon schon in Luis Velez de Guevara's erwähntem, gleichnamigen Drama vorgezeichnet, und hat die Skizze gleichsam nur, nach seiner Manier, zu einem in Gluthfarben leuchtenden Gemälde ausgeführt. Vergleichshalber führen wir aus Guevara's bezüglicher Scene einige Parallelstellen an. Doña Gracia, wie Guevara's „Niña" heisst, giebt in derselben Situation ihrem Schmerze in folgender Weise Ausdruck:

¿Hay mas que añadir?
Vertiendo estoy almas,
Que podrán decir
Dueño de mis ojos,
Que muero por tí;
Y quando no quieras
De veras cumplir,
De esposo la fé,
Que te merece,
Yo seré tu esclava;
Que quiero servir
Mas á tus criadas
Que verme sin tí.
Hierramé esta cara
— — y luego
Podras escribir
'Soy de Gomez Arias';
Que mejor que allí,
Amor en el alma
Lo supo esculpir
Para esclava tuya,
Mi gloria naci . . .

Manches entlehnte Calderon fast wörtlich. So sagt seine Dorotea:

Y si destinada, enfin
A ser esclava me tienes
Yo no quedaré á servir
En su casa (im Hause der Doña Beatriz).

Protest zurückgewiesenen Erklärungsversuchen, dieses letzte, entscheidungsgewichtige argumentum ad foeminam der Doña Beatriz genügt, erfährt Gomez aus ihrer, inbetracht der poetischen Justiz und gloriosen Ehrenrettung des Frauengeschlechts, nicht

Auch die romanzenhaften Strophen hat Calderon aus Doña Gracia's Klageerguss in den seiner Dorotea verpflanzt. Ihren Erbarmungsanruf durchflicht Erstere mit der Kehrstrophe:

Señor Gomez Arias,
Duelete de mí,
Que soy niña y muchacha
Y nunca en tal me vé

und fleht zuletzt ihren Seelenverkäufer mit derselben Abgangsstrophe an, die Calderon's Dorotea ihrem Gomez zuächzt:

Duélete de mí
Que me llevan presa
A Benameji.

Calderon's Gracioso Ginés gleicht dem Perico bei Guevara auf's Haar, und Ginés' wirksame Parodirung von Dorotea's Romanzen-Couplet, selbst diese hat der grössere Kunstmeister, wie der Judenkönig des Armen Weinberg, ohne Bedenken sich angeeignet, nachdem er den Ginés, wie Guevara seinen Perico, dem Mohren in den Kauf mitgegeben. Ueber diese Plagiate und den an Guevara von Calderon verschuldeten Seelenverkauf stimmt Mesonero Romanos (Contemp. de Lope de V. II. Bibl. de Aut. t. 45. Apunt. biograf.) eine Wehklage an, so herzbeweglich, wie Guevara's Gracía, und von so verzehrender Gewissensschärfung, wie Dorotea's als Strafblitze geschleuderte Liebespfeile. „Der grosse Calderon", eifert Romanos, „trug kein Bedenken, das Drama des Velez im Nutzen seiner Composition zu verwenden, nicht blos das ganze Argument, die Hauptpersonen, den Gang und Zuschnitt der verzwickten Handlung; sondern lässt die Personen auch noch dasselbe in identischen Situationen und nahezu in denselben Versen sprechen."*) Dabei denkt man unwillkürlich an das Bündel Stroh in der deutschen Volkssage, das jenes arme Kind zu Gold spinnen sollte, und wusste um ihr Leben keinen Rath, bis das Bergmännlein, Rumpelstilzchen, zu ihm des Nachts an's Spinnrädchen trat und das ganze Strohbündel, Halm um Halm, am frühen Morgen zu reinem Golde versponnen war. Kein Hälmchen Stroh, das nicht wäre mit eingespuhlt

*) — el gran Calderon no tuvo escrupulo en tomar á Velez, para la composicion de su drama, no solo el argumento integro, y — los principales y odiosos personajes, el corte y marcha estrambotica de la accion, sino que les hizo decir lo mismo en identicas situaciones, y hasta producirse en los versos

mit allen Juwelen der beiden Indien aufzuwiegenden Gegenerklärung: Hört nur an! und haltet eueren herzhaftesten Seelenkuss für das prächtige granadische Edelfräulein und ihren Dichter bereit! „Gnügt nun — fragt der Unhold mit der ehrnen Stirn des Drachens, der täglich eine Jungfrau zum Imbiss verzehrte — „Gnügt nun die Erklärung hier", die ich dir in diesem Kästchen überreiche?

Als statt Deiner, sie sich wies,
War so gross mein Groll und Grauen,
Dass ich, um sie nie zu schauen,
Sie den Mauren überliess;
Und den Preis, den ich bekommen,
Diese Steine bring' ich Dir.
G'nügt nun die Erklärung hier?[1])

Beatriz. Die Enttäuschung auch vollkommen!
Denn das Elend seh' ich nun,
Das ich mühsam nur vermeide;
Deshalb will ich jetzt für Beide
Kund Dir die Entscheidung thun:
Opfer blinder Liebe war

---

worden. Auch unterschied sich das versponnene Stroh nicht wesentlich in der Farbe von Rumpelstilzchen's Goldflachs, denn goldgelb war auch jenes. Nicht als wollten wir des trefflichen Guevara Komödien mit Stroh vergleichen; im Gegentheil waren sie nicht von Stroh, aber dem Golde, das Rumpelstilzchen spann, glichen sie auch nicht. Eben so wenig möchten wir aber den Calderon für ein volles Rumpelstilzchen von Haut nnd Haaren gehalten wissen. Sein feinstes Goldgespinnst erweist sich fast durchweg als Mischgarn von Stroh und Goldfunken. Unser Hinblick auf das deutsche Märchen vom Rumpelstilzchen zielt vielmehr im Allgemeinen auf jene marktläufigen, in der Regel von Marktarbeitern den grossen Altmeistern des Handwerks vorgeworfenen „Plagiate", womit die Plagiatschreier eben nur beweisen, dass sie Stroh von Gold nicht zu unterscheiden wissen. Mag jeder so viel altes Stroh verspinnen, als er Lust hat, wenn er nur Rumpelstilzchens Zauberkunst besitzt, die Strohbündel zu Strähnen Goldes zu verspinnen und diese zu einem goldnen Kunstgewirk zu weben.

1) Gom. De no ser tú, y de ser ella,
Que per no volver á vella
A los moros la he vendido,
Porque á tus plantas estén
Joyas que su precio son.
¿Es buena satisfacion?

Jenes Weib; durch ihr Verderben
Weckt Dein trügerisches Werben
Mich aus meines Schlafs Gefahr.
Hingemordet seh' ich klar
Meine Lieb' und Ehr' in ihr,
Ganz vernichtet, todt; und hier
Giebt sie schweigend mir die Lehre:
Fliehe dieser Leiden Schwere,
Die Du jetzt gewahrst in mir.
Thöricht ist es, ganz verwirrt,
So zu einer Andern Schaden
Sich der Zärtlichkeit entladen,
Dass ihr Leid zur Warnung wird.
Wird so die Vernunft gekirrt,
Meine Neigung frei zu geben,
Wenn ich vor mir seh' so eben
Eine Handlung, so verrucht,
Ein Verbrechen, so verflucht,
Wie man nimmer sah im Leben?
Wenn ihr Sturz mir Beispiel ward,
Das mich aus dem Schlummer störte;
Wenn ich schon den Donner hörte,
Warum auf den Blitz geharrt?
Jenes Bildniss, bleich, erstarrt,
Liebesopfer, ruft mir zu:
Der Zerstörer meiner Ruh
Hat mich heuchlerisch betrogen,
Ehr' und Vater mir entzogen,
Als ich noch so war, wie Du!
Wohl denn, glauben will ich ihr;
Strafe Dich Dein thöricht Streben!
Denn nichts kann mir Bürgschaft geben,
Dass Du, folg' ich jetzo Dir,
Gleiches nicht verübst an mir.
Frei noch, giebt sich nie mein Sinn
Deiner grausen Werbung hin.
Hier vernehm' ich ihre Klagen,
Doch nicht soll sie endlich sagen,
Du wirst seyn, so wie ich bin! (ab.)

Was meint unser Gomez nun zu diesem Pandora-Kästchen voll unschätzbarer Juwelen-Pillen? Er sieht mit seines Gelichters Basiliskenaugen, womit der Basilisk bekanntlich nicht nur tödtet, sondern auch seine Eier ausbrütet — sieht am Boden des Pandora-

kästchens nur den reinen Zucker der süssesten Hoffnung liegen:

Dennoch werd' ich sie betrügen! . . .
Sprechen werd' ich sie noch heute
Und vielleicht verkaufen morgen. (ab).[1])

Doña Beatriz' abfertigenden Bescheid setzt die glorwürdigste aller königlichen Frauen, die zur Rächerin ihres Geschlechtes von Gott entsandte Himmelsbotin, setzt die Königin der Frauen, und die holdseligste, frauenhafteste Herrscherin unter den Königinnen — Beatriz' machtlos an dem felsenharten Frevler verhallende Worte der Verwerfung setzt Königin Isabel in schreckenvolle That um. Durch Dorotea's Vater, Don Luis, von dem schaudervollen Verbrechen in Kenntniss gesetzt, von der „grausamsten schwersten Schandthat, Die des ärgsten Bösewichtes Ganz verwildertes Gemüth Je verwogen zu ersinnen", erlässt Königin Isabel, aus Castilien in Granada, zur Bezwingung der letzten maurischen Trotzveste, eingetroffen, den Befehl, todt oder lebend Don Gomez Arias einzubringen.[2])

Und zu Gott gelob' ich hier,
Mein Gewand zu wechseln nimmer,
Keinen Wohnort zu betreten,
Bis ich, jene Höh' bezwingend,
Die Rebellen meiner Macht,
Meines Königthums Bekrieger,
Dies unselige Weib befreit;
Dass Jahrhunderte berichten:
Ward ein Weib beschimpft, ein andres
Ward die Rächerin des Schimpfes.

War jemals ein spanischer Dichter berechtigt, gekrönte Machthaber mit dem Schwert der vergeltenden Nemesis in die tragische Katastrophe einschreiten zu lassen, so ist es hier. Für den frauenheldischen, in obigen zwei letzten Versen der Königin

---

1) Ya volveré a hablarla hoy
Y aun a venderla mañana. (Vase.)

2) Wer ihn fängt, erhält von mir,
Wenn er todt ihn überliefert,
Gleich zwei tausend Stück Dukaten,
Vier, wenn er ihn lebend bringet.

Isabel ausgesprochnen, dem ewig Weiblichen so poetisch herzhaft huldigenden Gedanken, für diesen innersten Seelengedanken unseres, trotz aller Rügen, des grossen Kunstmeisters würdigen Schauspiels, für diesen, gleich einer Siegesfahne auf der Zinne von Benameji wehenden Frauen-Verherrlichungs-Grundgedanken — nicht wahr, guter Leser? — einen Extra-Seelenkuss dem sonnetrunkenen — wär's auch Monstranz-Sonne-trunkenen — Dichter-Adler des spanischen Drama's!

Cañeri's Zwingburg wird von Königin Isabela's Truppen erstürmt. Dorotea, die ihr Bergschloss, die Veste ihrer Frauenehre und Keuschheit, unbezwingbarer, als der Mohr die seinige, zu vertheidigen gewusst, Dorotea wird durch ihren Heldenvater, Don Luis, den „Christen-Cid“ [1]), der die Erstürmung befehligte, befreit, und gleichzeitig das von Bauern gejagte und lebend gefangene Unthier, gegen den das erymanthische Schwein und der feuerschnaubende Stier, die Hercules bezwang, Lämmer waren, vor Königin Isabel gebracht. „Reich als Gatte deine Hand diesem Weibe hier“ — lautet der Königin erste Aufforderung an Don Gomez, der hartgesottener Schurke genug ist, um den Befehl auch für den letzten und schlussgültigen zu halten, und reicht Dorotea, die von so vielen tückischen Selbstantrauungen besudelte Hand hin, in aller Zuversicht auf einen Komödien-Schluss rechnend, wie der, dessen sich sein von ihm weitübertroffenes Vorbild, Lope's 'Sancho', von derselben Königin in der mehrberufnen Comedia, La Herm. aborr., zu erfreuen hatte. Mit dieser stillen Anwartschaft im Busen, knieet er vor Dorotea nieder, Reue girrend [2]), der Lämmergeier wie ein frommer Tauber. Dororea, himmelfreudig, engelgläubig, schmilzt in Seligkeit und Vergebungswonne. [3]) Don Luis, als alter Spanier und „Christen-Cid“, giebt seinen Segen dazu, froh, dass seine Vaterehre mit blauem Auge davon kommt, und voll Loyalitäts-

1) Cañeri. ¿Quien, eres, Cristiano-Cid?
Que á mi rendirme has podido.

2) Gom. Und knieend
Ihr zu Füssen, fleh' ich reuvoll
Dass sie mir verzeih' aus Milde.

3) Dorot. Ja, ich thu's und mit der Hand
Nimm die Seele hin.

Entzücken, dass er die Ehrenrettung der Monarchin verdankt. [1]) Nur Ginés, nächst der Königin der Einzige, der, im Hinblick auf Alles, was Recht heisst, auf göttliche, menschliche und poetische Gerechtigkeit, ein Haar in solcher Ehe und Ehrenrettung findet — Ginés allein lässt darüber einige bedenksame Aparte-Worte fallen. [2]) Getrost, guter Junge! Noch lebt ein Gott, und eine Königin-Nemesis, die als Weib fühlt, dass die Ehe mit einem solchen Gomez nur in Fluch, Schmach und Entsetzen enden könne und lässt, kraft königlich-poetischer Machtvollkommenheit, der tragischen Vergeltungsgerechtigkeit ihren Lauf; demgemäss das Urtheil fällend.

Königin. Halt, Don Luis! Denn da wir Beide
Die Beleidigung empfingen,
Bist zwar Du gerächt, nicht Ich . . .
Dieser Mann — im Augenblicke
Beug' er seinen Hals dem Schwerte;
Und sein Haupt, da, wo der Wilde
Seine Gattin einst verkauft,
Bleib auf einem Pfahl.

Dorotea's Gnadenbitte weist die katholische Königin-Nemesis zurück, eingedenk der gefährlichen Folgen, die ihr, aus zu grosser Schonungsmilde in Lope's 'Hermos. aborr.', gegen alle Gerechtigkeit, poetische wie juristische, verstossendes Urtheil nach sich zog. [3]) Und so hat auch der Dichter sein jus gladii poetisch-

---

1) Königin. Du siehst
Jetzt, Don Luis, der Tochter Ehre
Wohl gerächt und aufgerichtet.
D. Luis. Gaben sind es Deiner Hand —
(zu Dor. und Gom.:)
So umarm' ich Euch als Kinder.

2) Ginés (beiseit).
Beim Himmel!
Kommt der hier zur einz'gen Strafe,
Mit der Heirath durch: gewisslich,
So verkauf' ich morgen Alle,
Die ich finden kann.

3) Dorot. Grosse Königin, verziehen
Hab' ihm ich, sein Gegenpart:
O verzeih' ihm auch! Sey milde!

königlich geübt und durch solche Ausgangssühne über seine Vorgänger, Lope und Guevara, dessen „Niña" ein komödienhafter Gnadenact der Königin beschliesst, mit Cherubflügeln sich erhoben, die bekanntlich, dank ihren ausgiebigen Schwungfedern, die Bundeslade sammt den darin ruhenden Gesetzestafeln überschirmend decken. —

Calderon's „Mythologische Festspiele" unterscheiden sich von Festopern nur dadurch, dass sie die Musik in Vers- und Reimform zum Ausdruck bringen; und von seinen und Lope's und Beider Schule Geschichts- und Gesellschaftsstücken dadurch, dass sie die grossen, poetisch-tiefen Naturanschauungen, die kosmisch-psychischen Ideen, die Gedankensymbolik der griechischen Mythologie wieder nur zu jener spanisch-phantastischen, abenteuerlichen Allegorik nebeln und schwebeln; arten mithin allen andern Dramengattungen dieser Kunstmanier so unverbrüchlich nach, dass auch diese mythologischen Spiele in das stereotype, dogmatisch-scholastische Bühnenschema eingezwängt auftreten, und ihre scenischen und Situations-Wandlungen mit derselben, der amphibischen oder entomologischen Metamorphose vergleichbaren Stetigkeit und Unveränderlichkeit durchmachen. Man müsste denn eine Abweichung von dem starren Formalismus bezüglich des mythologischen Festspiels:

Los tres majores prodigios
Die drei grössten Staunwunder,

darin erblicken wollen, dass dieses vor Philipp IV., vor dessen erster Gemahlin, Isabella von Frankreich, und dem Thronfolger Balthasar (geb. 1629) am Sanct Johannistage dargestellte Feststück von drei verschiednen Truppen, auf drei verschiednen Schaubühnen zu Buen Retiro gespielt wurde. [1])

Königin. — — Hast Du ihm verzieh'n
Als Partei — Ich thu' es nicht,
Dass, der Folgezeiten Richter
Zur Verzeihung solchen Frevels
Nicht das Thor geöffnet finden.

1) — „el propio dia de San Juan fue la gran comedia de las tres companias, en diferentes tablados que duró cinco horas, y entre cada jornada hubo tres bailes y tres entremeses, y en particular uno de los moros, y un baile de treinta y ocho personas, dando principio á la fiesta

Die Loa (das Vorspiel) lässt die Nymphe Pales [1]), als ländliche Gottheit der Villen und Buen-Retiro's, auf der Bühne zur

una famosisima Loa, que fue cosa superior." Diese Notiz entnahm Eug. Hartzenbusch dem auf der Biblioteca national befindlichen Codice 38, worin dieselbe sich auf dem Blatte befindet, das mit dem 28. Junio 1636 beginnt, wonach Jahr und Tag der Aufführung zuerst bekannt wird. Das nächstfolgende, mit dem 4. Juli beginnende Blatt enthält den Bericht noch umständlicher und mit bestimmteren Angaben: „Este dia en la noche (domingo 29), tuvieron sus Majestades en el Retiro gran Comedia, tambien hecha de Don Pedro Calderon, poeta insigne, que hizo la comedia de la noche de San Juan, con la description de las tres partes del mundo Europa, Asia, y Africa. Y por el gusto que se dieron por servidos sus Majestades, se le hizo merced á dicho Pedro Calderon de un hábito de Santiago, cosa que ha parecido muy bien á toda la corte." — Aus dieser Notiz ersehen wir, dass Calderon für das Vergnügen, das sein Festspiel den Majestäten verschaffte, das Santiagokleid vom Könige empfing, in die Ordenssprache übersetzt: dass er zum Santiago-Ritter ernannt wurde. Die Schaubühnen bestanden aus drei nebeneinander angebrachten Abtheilungen, auf denen je ein Act des Feststücks von drei verschiedenen Schauspielgesellschaften, wie die Ueberschriften besagen, vorgestellt wurde.*) Auf der Bühne rechts spielte Tomas Fernandez Cabredo mit seiner Truppe. Die Abtheilung links hielt die Gesellschaft des Prado de la Rosa besetzt, und die Mitte nahm die des Sebastian de Prado ein, den späterhin Maria Teresa, Gemahlin Louis XIV., mit nach Paris nahm. Val. Schmidt's Bemerkung: „Durch seine Truppe lernten die Franzosen die spanische Bühne näher kennen" (a. a. O. S. 302), ist nicht ganz correct, da schon Alexandre Hardy (gest. 1630) die meisten seiner Stücke**) nach der spanischen Schablone zuschnitt, und Lope de Vega bereits für ihn eine Goldgrube war.***)

1) Bei den Römern stand Pales als weibliche Göttin den Heerden und Hirten vor. Unter diesem Namen wurde aber auch ein männlicher Landgott verehrt. Die Festa palilia wurden am 21. April, dem Stif-

*) Jornada Primera. Representaba Tomas Fernandez en el teatro que estaba en mano derecha.

Jornada segunda. Representaba la compaña de Prado de la Rosa en el teatro de mano esquierda.

Jornada tercera. Representaba Sebastiano de Prado en el teatro de en medio.

*) Er soll 700 verfasst haben, wovon leider 41 noch vorhanden. — ***) „Hardy imitait les auteurs espagnoles. Il fassait mieux: il les pillait . . . les pièces de Lope de Vega étaient sa veine d'or". J. Demogeot, Hist. de la Litt. franç. (Paris 1855) p. 367.

Rechten auftreten, zur linken die Nymphe Flora, zwischen Beiden bleibt die Mittelbühne leer [1] für die Göttin der Nacht, welche von beiden Nymphen, der Flur- und Garten-Nymphe, entboten wird mit $1\frac{1}{2}$ Dutzend sich gegenseitig unterbrechenden und verschränkenden Anrufungen. Noche erscheint, und verspricht, nach Kräften zur Verherrlichung des Festes beizutragen, und zwar mit einer Comedia, von einem armen und jungen Geist verfasst.[2] Sie stellt sodann den beiden Nymphen das Arrangement vor Augen in schaubaren Bildern, getreuer und inhaltsgemässer, als selbst Val. Schmidt seine gewissenhaften Inhaltsauszüge von Calderon'schen Stücken darlegt. Es treten in der mittlern Bühne Hercules, Teseo und Jason auf. Dem um seine, vom Centaur Neso (Nessus) ihm geraubte Gattin jammernden Hercules erbieten sich die beiden altmythischen Genossen zu einer Aufsuchungsfahrt nach der Geraubten. Teseo will auf seinem schnellfüssigen Ross den Continent durchpürschen, Jason auf einem vom kunstverständigen Schiffbauer Argos [3] gefertigten Fahrzeug die Meere durchschiffen. Hercules weist Asien als Revier dem Bereiter Teseo, dem Jason Europa's Meere an; er selbst wählt den dritten Welttheil, Africa, zu einer Fussreise, um per pedes Apostolorum den Centauro aufzusuchen, den er, die Mythologie wie nur ein Euhemeros oder Paläphatos, als Rationalist, entfabelnd, für einen gewöhnlichen Dieb und Räuber zu Pferd, einen Robespierre à cheval, erklärt, Pferdedieb nebenbei, den sammt Genossen die getäuschte Welt, weil sie beritten, für Centauren halte, halb

---

tungstage Roms, gefeiert (nach Ovid den 22. April). Heinsius fand in den alten Handschriften das Fest 'Porilia' genannt (ad Ovid. Fast. IV. 721). Des Festes Begehungsart beschreibt Ovid. Fast. IV. 721–800.

1) dejando desocupado el (teatro) de en medio.

2) Pales. ¿Hala escrito
Algun ingenio excelente?
Noche. No, sino pobre y humilde.

3) Que Argos,
Docto artefice excelente . .

4) Herc. — En eso caballo
Tu corre el Asia, y tu mi ese
Hipogrifo de las ondas
Pasa á Europa.

Pferd, halb Mensch. [1]) Von seinen eignen Herculesthaten dagegen weiss er nicht genug, als orthodoxer Mythologist, zu fabeln. Diese Inscenesetzung kann nur dem spanischen Hercules in Rechnung gestellt werden, der den aus Mensch und Rossleib zu einem Doppelgeschöpf verschmolzenen Centaur wieder in seine zwei geschiedenen Bestandtheile halbirt und dualistisch trennt.

Noche stellt am Schluss der Loa die drei Welttheile mit den drei auf drei Theatern sich entwickelnden Handlungen in Parallele; die beiden Nymphen Pales und Flora schneiden noch einige Complimente und Bücklinge vor den allerhöchsten und höchsten Herrschaften, und die Loa hat ein Ende, zurückweichend vor der Dreihandlung auf den Dreibühnen, vor der 'Gran Comedia: Los Tres Majores Prodigios', vor der „Grossen Comedia von den drei grössten Schreckwundern", deren Hauptheld der starke Sprössling dreier Liebesmächte ist. Das Schema unseres mythologischen Festspiels gliedert sich demnach in je drei Gruppen, solchergestalt: In der Loa: Drei weibliche Gottheiten, drei Heroen, mit drei Schalen Huldigungsräucherwerk, dargeboten den drei erlauchten Fürstlichkeiten. Die „Gran Comedia der drei grössten Schauwunder" selbst wird, wie schon erwähnt, von drei verschiedenen Gesellschaften auf drei geschiedenen Bühnen dargestellt. Eine Addition der Dreizahlen löst sofort das scheinbare Trias-Schema in die spanisch-dualistische Urform parallel gepaarter Glieder auf, so dass diese sich in der vermeinten Neuerung unveränderlich behauptet: Der Schauplatz der ersten Jornada ist Colchis, wo Jason, im Widerspruch zu Hercules' Anweisung, der in der Loa dem berittenen Teseo Asien als Jagdrevier, behufs Pürschen des Centauro, bestimmt hatte [2]), mit Medea zusammentrifft, die sich als eine weit grössere Maulheldenblitzhexe, denn Zauberin, kundgiebt, und vor Jason's

---

1) Un monstruo desos, á quien,
Porque los caballos prenden
Medio hombres, medio caballos
Engañado el mundo cree,
Un Centauro, cujo nombre
Neso ha sido.

2) — en ese caballo
Tu corre el Asia. (s. ob.)

Ankunft gegen Friso (Phrixus) lostobt, der das goldne Vliess dem Marte und nicht ihr, der, als Zauberkünstlerin, grössern Gottheit, reichte. [1]) Durch ihre Schilderung der in Sicht kommenden Argo weist sich Medea als die allegorische Maske der Calderon'schen Theatermuse aus. Dem Argonauten Jason bleibt nichts übrig, als den metaphorischen Medeakessel voll eingebrockter Extravaganzen in hyperbombastischen Bildern mit dem Hexenrührlöffel auszuschöpfen und auszuessen. [2]) Hercules' Angelegenheit: Jagd auf den Centaur Neso und Aufsuchung der geraubten Deyanira hat der Argonaute Jason auf seiner Meerfahrt noch Colchis in's Wasser fallen lassen. Die Colchis-Jornada beutet der Argonaute zu seinem alleinigen Vortheil aus, durch Entführung der übermartialischen Prahlhexe, Medea, und des goldnen, dem König über die Ohren gezogenen Schaaffells. Hiermit ist das erste von den drei „grössten Prodigien" abgethan.

Die zweite Jornada spinnt die Theseusfabel auf der Insel Kreta ab; die Teseofabel nämlich, wie selbe Calderon sich zurechtgefabelt, und worin sein Held Teseo als Ausbund von Feigling und Memme sich bekundet. Um den Cultus seines Dichterabgottes zu retten, erklärt Val. Schmidt das zugeständlich Grundverfehlte und monstros verzwickte dreileibige Missgeburt-Ungeheuer von mythologischem Widersinn, diesen aus drei Wechselbälgen zum dreiköpfigen König Geryon zusammengeflickten Lumpenkönig — für — Ironie. [3])

1) Med. ¿Osado (¡muero de rabia!)
Te atreves (¡rabio de enojo!)
A sacrificar á Marte,
Haciendome á mi este oprobio ?

2) Jason. Esa agila de lino*)
Esa delfin de madera,
Ese peñasco de troncos
Esa montaña de velás
Ese portatil penzil
De flamalas y bainderas etc. etc.

3) — „Die Redseligkeit und Prahlerei der Helden und Heldinnen, das oft übel angebrachte Entwickeln mythologischer Notizen, die schroffen und geistlosen Uebergänge besonders im dritten Act beweisen, dass Cal-

*) Das Schiff Argo.

Als Trutz- und Schutzwaffen gegen den Minotauro empfängt Teseo vom Erbauer des Labyrinths, Kunstmeister Dedalo, unter Einhaltung der Dreizahl, den bewussten, aber hier aus Goldfäden aufgewickelten Ariadne-Knäul; ein Gefäss mit betäubendem Räucherpulver [1]) und einen Dolch, von einer gewissen Dame ihm, dem Caballero Teseo, zugesandt. [2]) Teseo muckt den Minotauro hinter den Coulissen ab, in welche er auch den von ihm erstochenen Verräther und Nebenbuhler Lidoro wirft [3]), nachdem er, Teseo, mittelst des Goldknäuls sich ans Licht in einen Schlossgarten hervorgewunden, worin er Ariadne und Fedra findet, denen er Beiden das Leben gerettet, und die ihn, um den Liebesdienst zu erwidern, zur schleunigsten Flucht drängen. [4]) Die beiden Schwestern erfahren von der Zofe, dass ihr Papa, König Mino, den Dedalo als Gelegenheitsmacher und Kuppler einsperren liess, und das Töchterpaar mit Stock und Dolch bedrohe. Teseo bietet sein Ross den Schönen an, diese aber wollen Ross und Reiter zumal, Teseo kann aber nur Eine

---

deron hier flüchtig und ohne Begeisterung gearbeitet hat. Sollte er vielleicht absichtslos — in ironischen Ton, ironische Auffassung und Darstellung gerathen seyn?" u. s. w. Absichtslose Ironie — damit kann sich freilich jedes Stümperwerk decken, nur dass die absichtslose Ironie den Dichter, als solchen, zudeckt und wehrlos daliegt, wie eine auf ihr Rückenschild umgekehrte Schildkröte. Teseo, eine lächerliche Memme, der seinen, von amtswegen hasenfüssigen Diener, den Gracioso Pantuflo, an Feigheit minotaurenhaft überpantoffelt — „Auch das sieht nach etwas Ironie aus" (S. 304). In der Minotaurushöhle ist Gracioso Pantoffel doch belustigend und ergötzlich durch seine Angst. Man möchte diesen Pantoffel küssen — Am Ende auch eine Ironie, der Pantoffel! Als unser Zeitgenosse wäre der ironische Pantoffel, der vor Angst bramarbasirt, an der Zeit. Ein Pantoffel, dem das Herz in den Schuh fällt, ist eo ipso ein beherzter Pantoffel, statt mit Heu und Stroh, mit Bannstrahlen ausgestopft und gefüttert.

1) Ded. Con estos polvos —
Devramando a todas partes,
Perderá el sentido.

2) Ded, Caballero, cierta dama,
Aqueste ovillo os envia.

3) (dale Teseo de puñalados, y cae dentro.)

4) Fedra. Camina.
Ariad. Huye.
Fedra. Corre.

auf die Kruppe nehmen, schwankt eine Weile zwischen Dankbarkeit, die er der Ariadne für den Knäul, und zwischen Liebe, die er der Fedra aus dem Stegreif schulde, bis er sich für den Stegreif entscheidet [1]), und mit der Fedra davonprescht. Und erspart dadurch der Ariadne, ihre Verlassenheitswehklagen erst in Naxos, als Ariadne auf Naxos, anzustimmen, demgemäss sie diese denn auch gleich hier, in Kreta, ihrer Heimath, mit aller Bequemlichkeit in circa 200 versos abmacht und erledigt.

Nun tritt die dritte Jornada mit ihrer Namensvetterin, der dritten Bühne, und diese mit dem dritten der drei grössten blauen Wunder, das der Berg Oeta, als Maus, gebiert, in das Festspiel ein; als spanische Aeneas-Maus natürlich, die ganze mit sämmtlichen kleinen Verwickelungsschwänzchen um den Muttermausschweif gewickelte Brut huckepack. Der lauschende Hercules behorcht die gegen Deyanira's Keuschheit vom brünstigen Centauro gerichteten Liebesbestürmungen; behorcht ihren tugendhaften Widerstand; drückt aus dem Lauschwinkel einen Pfeil ab, dass der Viehkerl von Halbmann und Halbhengst sich in seinem brunst- und wuthgiftigen Blut dreimal herumwälzt, bis sein Hemde davon durch und durch getränkt worden, das alsdann Deyanira, von Hercules aus spanischer Ehrenbrunst, die auch nicht den Schatten eines Verdachtsfleckchens und nicht den leissesten Hauch eines anrüchigen Leumunds verträgt, als für die Welt todte Bäuerin unter die Gebirgsbauern gesteckt [2]), — ihrem

---

1) ¿Que dado? que aunque me noten
De ingrato, he de ser amante . . .
(Vase, y llevase á Fedra.)

2) Herc. En todos aquestos montes
No hay nadie que te conozca;
Y así en ellos estarás
En traje de labradora.
Vive, mas yo no te vea — —
— — — — — —
Que no seré yo el primero
Deyanira, que conozca
Que no este agraviado, y tome
Satisfacion. —

„Ich bin nicht der erste Hercules in einer spanischen Komödie, der,

Gatten durch Licas zusendet, mit der Voraussetzung, Hercules werde des Centauren schmutziges Bluthemd für sein eben so schmutziges Löwenfellkleid halten und bona fide anziehen. [1])

Licas hat glücklich des Centauren Bluthemd dem Hercules untergeschoben — um auch die Vermummung, den Kleidertausch der spanischen Komödie in die Oeta-Fabel zu bringen. Fanfaren künden die Ankunft der beiden, auf die Centaurenjagd durch alle Erdstriche ausgesandten Heldengenossen, Teseo und Jason, an, und mit denselben greifen Pauken, Zinken und Trompeten, die beiden Flügelbühnen, rechts und links, im Vereine mit der dritten [2]), in die Katastrophe ein, nebst den von Teseo und Jason erbeuteten Frauen, Medea, Fedra und Ariadne [3]) als Nach- und Mitläuferin, sammt goldnem Vliess und Goldknäul, und was sonst noch Hercules' Deyanira-Reisende haben mitgehen heissen. [4]) Die drei Bühnen, die drei Prodigien, die drei erbeuteten Frauen, goldnes Schaaffell, goldner Knäul und sämmtliche Exuvien in vollem Jubel, während der opfernde Hercules mit dem grässlichsten, von des Centauren schmutzigem Bluthemd verursachten Gliederreissen kämpft, jammernd: „Weh mir, Ein Feuer der ganze Leib! Weh mir, Eine Wuth vom Wirbel bis zur Zeh!“ [5])

---

von der Unschuld seiner Frau überzeugt, ein mit dem Blute des schuldlosen Weibes getränktes Eselsfell statt der Löwenhaut über den Kopf zog, um dahinter vermeintliche Hörner zu verstecken.“

1) Dey. Y estar con sangre, no es
Objecion tampoco, pues
Siempre él gusta, de traellos
Manchados (los pieles).

2) (aquí se juntan los tres teatros ál son de trompetas y cajas.)

3) Teseo. Y aunque en un monte á Ariadne
Dejé, por Fedra divina
Quejosa y desesperada
Viene aquí tambien . . .

4) Jas. Con el velocino de oro
Traigo ganados de Asia.
Teseo. Y asi vengo
Con los despojos que arrastran
Al Minotauro.

5) ¡Ay de mi! ¡todo soy fuego!
¡Ay de mi! ¡Todo soy rabbia

Die acht Ausrufungszeichen gar nicht mitgezählt! Jason und Teseo wollen ihm das Sudelhemd vom Leib reissen — Hercules brüllt vor Schmerz: Ihr reisst mir das Fleisch in Fetzen! [1]) „Ihr grossen Helden, Ihr schönen Damen, Hercules stirbt in Raserei, und weiss nicht warum?“ [2]) In Verzweiflungspein wirft er sich in das Opferfeuer, die jammernde Deyanira ihm nach. Die grossen Helden und die schönen Damen stehen da, als eben so viele, vor Wunderstaunen über all die Staunwunder, zu Salzsäulen versteinerte Loths-Weiber, inmitten einer herculischen Feuerqual, gleich der von Sodom und Gomorra.

El monstruo de los jardines [3]),
Das Schreckwunder der Gärten.

Oder nach v. der Malsburg'scher Uebersetzung: „Der Gartenunhold“, ist die spanische Schematisirung der Sage von Achilles auf Scyros, zu einem Festspiel veropert. Aehnlich wie Abbate Metastasio um hundert Jahre später (1736), wohl gar nach Calderon's Musterpatrone, seine Festoper 'Achilles in Sciro' [4]) dichtete. Könnte nicht schon Sophokles', denselben Gegenstand feiernde „Skyrierinnen“ [5]) nicht ebenfalls ein Festspiel, ein Satyrspiel, gewesen seyn, wenn schon kein Hof-Hochzeitsspiel? Desgleichen des Euripides 'Skyriai'. [6]) Der Mythus gehört den cyklischen Dichtern [7]), wo aber Peleus die Verkleidung des Achilles als Mädchen veranlasst, nicht Thetis, wie bei Ovid [8]), dem Calderon folgte.

Der Schablone getreu, stellt der spanische Hoffestdichter seinem Aquiles einen Nebenbuhler und Mitwerber um die Infantin Doña Deidamia in Lidoro, dem Kronprinzen von Epirus, entgegen, der mit seinem hinter der Scene sich ereignenden Schiffbruch an der Küste einer ungenannten Insel bei Egnido (Cnidos) das Stück einführt. Mit dem Schiffbruch hinter den Coulissen con-

1) Pedazos de carnes arrancas.
2) Grandes héroes, bellas damas,
Hércules muere rabiando,
Sin saber quien su mal causa.

3) Gedr. 18. Jun. 1672. — 4) Gesch. d. Dram. VI. 1. 207. — 5) Gesch. d. Dram. I. S. 396. — 6) Das. S. 507. — 7) Schol. Ilias XIX. 326. — 8) Met. XIII, 162 u. Ars. Am. 1. 689.

trastirt ein ländlicher Gesang hinter der Scene, der alle Hirtenburschen „Zu Mars und Venus' hoher Tempelhalle" einladet. [1]) Mit Lidoro's Schiffbruch geht hinter den Coulissen ferner Hand in Hand des jugendlichen Aquiles Klagestöhnen, schallend aus seinem von Diosa Tetis' (Göttin Thetis) mütterlicher Besorgniss ihm beschiedenen Felsenkäfig. [2]) Prinz Lidoro trifft bald mit seines Vaters Gesandten, am Hofe des Polemio, König von Cnidos — wie sich hier König Lykomedes von Skyros nennt — mit Donteo, zusammen, dem er die Auskunft über seine Person, seine Reiseangelegenheiten, seine beabsichtigte Brautschau, kurz über Alles ertheilt, was dem Zuschauer zu wissen noththut: Dass sein königlicher Vater ihn mit Prinzessin Doña Deidamia zu verheirathen willens sey, und dass er, der Kronprinz in Epiro, Urlaub vom Vater erbeten, „Um persönlich in der Süssen Königreich um sie zu werben"; auf welche Mittheilung an den königlich epirischen Gesandten, Donteo, die malerische Schilderung des erlittenen Schiffbruchs so unausbleiblich folgt, wie die Expositions-Erzählung dem ersten Schritte des ersten Acts, als festgeschmiedeter Fussblock, nachschleift, aber zum musicirenden Fussblock voll klingender Romanzen-Schellen, die der Eingangsact mit den Füssen so meisterlich spielt, wie jener armlose Pandero-Schläger seine Klingeltrommel. Nachdem Prinz Lidoro seine Erzählungsglöckchen, an die zwei hundert, zu Ende gebimmelt, schüttelt der Epirische Gesandte, Donteo, seine Expositions-Schellenstange, von nicht weniger Trommelglöcklein, welche die romanzirte Tetis-Peleo-Fabel dem Prinzen Lidoro und uns um die

---

1) Musica (dentro).
Venid, venid zagales,
Al templo divino de Venus y Marte.

2) Libio, Lidoro's Diener, hat die Felskluft, wegen des Aechzens, in Verdacht:
— en el seno
De aquerta peña bruta
Se formó su lamento.

Nach v. d. Malsburg's Uebers.:
Hier im Bauer
Des ungeschlachten Steines
Sass dieser Jammerton.

Ohren läuten. Da vernehmen wir als seltsames Ohrenklingen: dass Aquiles, ein Sprössling von Peleo's an der schlummernden Göttin Tetis erprobter Incubationsliebe sey. Daher jenes unheimliche Klageächzen aus der Felsenkluft [1]), wie in Bürger's Garten des Pfarrers von Taubenheim, wo „es umgeht bei Nacht in der Laube", „da flüstert's und wispert's so schauerlich" — und daher auch das Festopfer, das Polemio Vater, der Infanta Deidamia mit dieser und seinem Gast, Ulises, zur Sühne der auf seiner Insel von Peleo an Tetis vorgenommenen Incubation, in diesem Augenblick verrichtet. [2]) Den Rath des Gesandten, Donteo, ohne viele Umstände beim König Polemio, wenn dieser vom Tempel zurückgekehrt, um die Hand der Prinzessin Deidamia anzuhalten, weist Prinz Lidoro, als Frauenkenner, zurück, in der gewissen Voraussicht, dass die Infanta einen schiffbrüchigen Bräutigam in solchem „ärmlichen Aufzug" verschmähen würde. [3]) Er ziehe es vor, nach Vorgang so vieler andrer Calderon'schen Freier, mit einem angenommenen Namen verborgen zu bleiben, bis ihm sein Vater, der König von Epirus, Geld zu einer neuen Garderobe und Auststaffirung gesendet, „würdig, dass ich sage, wer ich bin". [4])

Mantel- und Degenspiele, historische, heroische, mythologische Spiele verlarven und entlarven sich insgesammt als dieselben Versteckspiele. Gartenunhold Aquiles lebt, erst in Thierfelle vermummt, unerkannt, sich selber incognito, im mütterlichen Felsenversteck; hiernächst, in Mädchenkleider vermummt, unter dem Verstecknamen einer gleichfalls und zu Prinz Lidoro paral-

1) Seitdem, sagt man, hört man öfters
In den Grotten ein wehmüthig
Seufzen, dessen Felsen-Echo
Widerhallt von ihren Klüften.

2) Atropellando los miedos
De la inhabitada isla,
El rey de Egnido, Polemio,
Con Deidamia y con Ulises —
Hacer quiso el sacrificio.

3) Llegara con el desaire
De llegar pobre.

4) — hasta que escribiendo
A mi padre, su asistencia
Me adorne de lucimientos
Dignos de decir quien soy.

lel schiffbrüchigen achäischen Prinzessin Asträa, Deidamia's Muhme, als der Infanta geheimer Muhmen-Beilieger, entre deux draps vermuhmt und vermummt. Und neben dem Incognito von Deidamia's holdem Gartenunhold-Buhlen treibt sich Prinz Lidoro als Versteck-Nebenbuhler herum, in Gestalt eines schiffbrüchigen Sansculotten, der sich hinter den Lappen seiner gescheiterten Hose verborgen hält, bis ihm sein Vater, der König von Epirus, Geld oder Tuch zu einer neuen Hose geschickt hat.

Wilder Tumult im Mars-Tempel, dem einzigen Opferhause, das die Feuersbrunst verschonte, welche die, ob Peleo's Incubation, nachträglich erzürnte Göttin Tetis über die wüste Insel verhängt hatte. Den Schrecken im Tempel des Mars verursacht dessen vor Schrecken ihm selber in der Kehle steckengebliebenes Orakel, das Troja's einzig mögliche Eroberung durch Aquiles, „das menschliche Ungeheuer dieser Berge“ [1]), verkündet, aber so confus und mit plötzlich abbrechender Stimme [2]), dass der aus dem Marstempel schreckensbleich herausstürzende Ulises die Ueberzeugung stammelt: irgend ein böser Versteckkobold müsse hier die Hand im Spiele haben, der die Auffindungsspuren des Unholds Aquiles zu verwischen sich beeifere, indem er denselben hinter Getöse verstecken, und verhüllen wolle hinter Schrecken. [3]) König Polemio bietet die junge Bevölkerung des wüsten Eilandes auf, mit ihm ins Gebirge einzudringen, und den verfrüht zum Gartenunhold civilisirten Gebirgsunhold aus seinem Versteck aufzujagen. [4]) Bei dieser Gelegenheit erblickt Prinz Lidoro zuerst Deidamia, und schüttelt und jückt sich unter seinen schiff-

---

1) Aquiles, humano monstruo
De aquestos montes.

2) Y aqui troncarda
La voz quedó, confudiendo
Las voces.

3) Quien con este portento
Desvanecerle, — — —
— — — — — —
Que nos le oculte el asombro,
Que nos le ignore el estruendo.

4) Todos
Las entrañas penetremos
Deste monte en busca suya.

brüchigen Incognito-Mantel vor Entzücken ob solcher das überschwänglichste Lob zu blasser Lüge strahlenden Schönheit. [1])

Während König Polemio mit Ulises und Gefolge, wie die sieben Schwaben, auf die Jagd des Schreckenungethüms ausziehen, ist Deidamia über ihrer, von den Freundinnen gewünschten, Erzählung solcher Dinge, „die jene längst wissen“ [2]) — unter andern von ihrem Widerwilllen gegen Männer — eingeschlafen. Der in Felle gehüllte Aquiles, den Steinriegel seines Felsenverschlages wegschiebend, tritt unvermerkt vor. Beim Anblick der schlummernden Deidamia verfällt er in ein dermassen, namentlich in der Verdeutschung, unverständliches Verzückungs-Gefasel, dass wir darob, wie Deidamia's Gesellschafterin, Sirene, vor dem in Thierfelle unkenntlich übersetzten Gartenunhold, zurückprallen und, um nicht, wie Sirene vor Schrecken in Ohnmacht zu fallen, die Flucht ergreifen. Deidamia erwacht, Aquiles bleibt zwischen der Erwachten und der Ohnmächtigen stehen, ungewiss und zweifelnd, welcher von Beiden er die Palme seiner verstiegenen Parenthyrsen und in geschraubte Antithesen, wie er in Thierfelle, vermummten Phrasenunholde reichen soll. [3]) Deidamia grault sich vor dem „wilden Geschöpf“, ihm vorhaltend: „Unvernünftig ist dein Handeln, Und doch sprichst du grad wie

1) Lid. (ap.) ¡Ay bella Deidamia!
Mintió tu encarecimiento.

2) Und ihr Beide fragt mich wirklich,
Ihr, die Ihr's schon wisst, verlanget
Des Erzählens eitle Mühe?

3) Als Du dalagst ohne Leben,
Kam mit Leben die Gestalt,
Da sie liegt wie Marmor kalt,
Willst zu athmen Du anheben;
Hatt'st Du ihr die Seel' gegeben,
Sprich, auf kurze Zeit gelieh'n,
Weil sie Dir nicht nöthig schien?
Traun, dient Eine Seel' für Zwei,
Fleht mein kindisch Herz Dich frei —
Dir die Seele zu entzieh'n,
Und sie ihr zurückzustellen,
Dass von Neuem sie empfinde,
Die Empfindung wieder schwinde! u. s. w.

ich“ — Umgekehrt, durchlauchtigste Infanta; „Unvernünftig ist sein Sprechen, und doch handelt er gerad wie du!“ — Sirene erholt sich aus der Ohnmacht, aber nur, um vor dem Grausal des schleunigsten davonzulaufen. So wie Deidamia vom griechischen Robinson Crusoe erfährt, dass er Aquiles heisse, hält sie ihn, sich des Fundes freuend, am Zipfel seiner Felljacke fest.[1]) Da springt der Kronprinz von Epiro, der Lidoro, incognito aus dem Gebüsch hervor, um dem Gartenunhold und Gebirgsnebenbuhler auf den Pelz zu kommen, woran aber der vom Meer ausgespieene „Fremdling“ durch Deidamia verhindert wird, die ihm den von ihr festgehaltnen Wildling als Aquiles vorstellt.[2]) Lidoro glupt und guckt, wie der Esel, wenn's blitzt, fasst sich ein Herz und schwört ewige Freundschaft dem zum Eroberer von Troja vorbestimmten Unhold und Pelzmumelak.[3]) Dieser weist jedoch, im Charakter seiner Wildschur, schnaubend vor spanischer Komödien-Eifersucht, des Incognito-Kronprinzen Freundschaftsantrag zurück, thierfellmässig rülzend: „Ich will nicht!“[4]) Darüber fällt ihm plötzlich sein Felsloch und die Gottheit ein, seine Gefangenwärterin, und rennt, in voller Angst vor dem Zuchtstock, heim in seine steinerne Isolirzelle[5]), wie nur der lang-

1) Deid. Dann Glückauf zu meinem Funde,
Dann, Achilles, halt' ich Dich.
(Sie hält ihn fest.)

2) Deid. Wart' du Fremdling, den die Meere
Zu dem Strande hier verschlagen,
Tödt' ihn nicht, es ist Achilles.

3) Dem, den Gottes heilig Walten
Vorbestimmt, um Griechenland
Rach' an Troja zu verschaffen,
Und ich will Dein Freund seyn.

4) Yo
No quiero.

5) Achill. Wenn sie kommt, und im verlassnen
Kerker findet sie mich nicht,
Ja, dann wird durch ihre Rache
Elend all' mein Leben seyn.
Darum also, trotz der Qualen*),
Die ich leid', und doch nicht kenne**),

*) Die Eifersucht nämlich. — **) Auch die Eifersuchtsqualen incognito.

beinige und schnellfüssige Aquiles rennen kann, dass Lidoro und Deidamia aus dem unaufhaltsamsten Davonlaufen die Thiere sofort erkennen, die dem Schnellläufer die Felle geliefert: der Hirsch das Fell zu den Beinkleidern, der Hase das seinige zu Wams und Mütze. Lidoro läuft ihm nach, um ihn gefangen der Deidamia zu Füssen zu legen.[1] Nun erfährt Ulises von Deidamia, der Unhold-Schnellläufer sey Homer's Renner Achilles. Allgemeine Jagd auf den Ausreisser. Aquiles, in der Angst[2], keucht, dank dem Wams von Hasenfell: „Helfe, helfe mir der Götter Gnade!" und stürzt sich, dank den hirschledernen Hosen, von einem Felsen herab. Er kommt zwar mit heiler Haut unten an, Hasen- und Hirschhaut, hat aber doch vor Angst den Kopf und die Spur seiner Felsgrotte verloren.[3] Von allen Seiten wird von Lidoro, Ulises, Donteo das Wild gehetzt, Hirsch und Hase zugleich und von beider Aengsten erfüllt.[4] Auf dem letzten Loch pfeifend, schreit Held Aquiles in seinen Pfeifhasennöthen nach der Gottheit, seiner Gefangenwärterin, wie der Hirsch nach Wasser.[5] Ein Stein möchte sich

---

Leb' wohl, hohe Gottheit! danke
Für den Schmerz mir, den ich tief
In der Seele mit mir trage.
Deid. Hör' doch!
Lid. Wart!
Achill. Es ist nicht möglich! (Entflieht.)
1) Lid. (zu Deid.)
Bleib' hier, ich bringe
Dir zu Füssen ihn gefangen.
2) Aquil. ¡El cielo me valga!
— — — — — — —
Destas altas
Peñas me dejé caer.
3) Achill. Doch, o Himmel
In den grossen Aengsten habe
Ich der Gottheit Spur verloren!
Wohinaus, sie zu erlangen.
El tino perdí á la gruta.
4) Aquil. ¿Donde pueden ir mis ansias,
Cercado de tantos?
5) Achill. Gottheit, hohe, kann im Drange
Solcher Noth, um klein Vergehen
Deine Liebe mich verlassen?

darüber erbarmen, und das thut auch der Stein: „Ein Fels öffnet sich, Thetis tritt hervor, umfängt Achilles und zieht ihn zu sich herein". Die Jäger, König, Lidoro, Ulises und Donteo, haben das Nachgaffen. Diese Situation nimmt der erste Act wahr, und schiebt den steinern Riegel vor Aquiles' Felsenkerker, zugleich als seinen Thorschlussriegel, in die Krampe, der Jagdgesellschaft vor der Nase.

Der zweite Act erschliesst gleichzeitig mit der Kerkerhöhle eine Expositions-Erzählung der Göttin Tetis, welche dem nach Deidamia ächzenden Aquiles seine Schöpfungsgeschichte, dass er nämlich die Frucht bittersüsser Zwangsliebe sey [1]), und sonstige aus den Expositionsgeschichten des ersten Acts sattsam bekannte Ereignisse zum besten giebt, in 200 Romanzen-Assonanzen-Versen aufgerollt, der erst zuletzt an aller Verse Ende, das neue Incidenz, als Assonanzenrassel der Klapperschlange in neuer Verkleidungshaut, sich anschwänzelt; das Incidenz: Aquiles möchte sich, aufgrund seines hübschen Mädchengesichts, für Deidamia's mit Mann und Maus gescheitertes Mühmchen, Astraea, ausgeben und als solche, unter Deidamia's Hoffräulein verborgen, dem tückischen Kriegsgott, Marte, und seinem ihm im Schlunde stecken gebliebenen Orakel zum Possen, Troja's Eroberung ihrem Schicksal überlassen, und in sicherem Versteck bei Deidamia mit ihr goldne Tage verleben. [2]) Unser Aquiles ist nicht nur im Besitze eines hübschen Mädchengesichts, er fühlt auch ganz wie ein Mädchen, Art und Herz sind eines Mädchens. Voller Jubel ob der Aussicht, als Deidamia's Gespielin mit ihr unter einer Decke zu spielen, klatscht Aquiles in seine Mädchenpatschchen und sagt:

Geh' ich bei Deidamia leben,
Geh' ich ihre Huld vergöttern,

---

1) Denn Du bist so unglückselig,
Dass, wo Alle rühmen können,
Süsser Liebe Frucht zu seyn,
Der Gewalt Du angehörest.

2) Prüf', erwäge die Verhüllung,
Denke, was Dich besser fördre:
Dass Du Deiner Dame dienest,
Oder Deinem Stern gehörest?

Was verlier' ich dann, wenn Namen,
Ruhm, Seyn, Ehr' ich auch verlöre?
Wolle mir die dargebotne
Seligkeit doch nicht verzögern. [1])

Göttin Tetis ruft Nymphen als Toilettenjungfern herbei, um den Waldunhold zu einem Blümchen Wunderhold, einem „Wunderbild der Schönheit" herauszuputzen [2]), „Dass zum Gartenunhold sich Dieser Waldunhold verschöne." [3]) Die Putznymphen beschicken die Umwandelungstoilette mit Wechsel- und Rundgesang, einfallend in den Rundreim: „Zum Unhold der Gärten den Unhold der Höhlen", wozu der hergeschlichene und horchende Ulises das Echo abgiebt, sich den Rundreim vom Unhold hinters Ohr schreibend.

Zwischenein macht Lidoro Anstalten, aus seinem Schiffbruchs-Incognito hervorzutreten und vor Deidamia das Gewebe auch seiner Expositionsabenteuer zu Wasser und zu Land zu zetteln, wobei ihm die zwei gescheiterten Schiffe, seines und der achäischen Muhme, Asträa, als Weberschiffchen dienen — Eine recht schiffbrüchige Erfindung, die das dramatische Votivscheiterungsabbild des mit den zwei Schiffen strandenden Festspiels vorstellt. Unterdessen treibt sich Ulises im Kreise nach dem Unhold herum, wie der Hund Mephisto, der seines Herrn Spur verloren, angesichts König Polemio's gelobend, sich so lange im Kreise herum zu drehen, bis er den Unhold Aquiles gefangen. [4]) Das Gelöbniss wiederholt der schlaue Fuchs-König von Ithaka feierlich im Beiseyn des nun als „Dame" mit Tetis unter

1) Si á vivir voy con Deidamia,
Si á adorar voy su belleza,
Nombre, ser, honor y fama,
¿Que se pierde en que se pierda?
No me dilates la dicha
Que me ofreces . . .

2) Que el que fue asombro de horror
Pase á serlo de belleza . . .

3) Que sea monstruo en los jardines
El que fue monstruo en las selvas.

4) Bis durch Künste, durch Verstand,
Den Achilles meine Hand
Hier zu Deinen Füssen ziehe.

Deidamia's Hoffräulein erschienenen Aquiles.[1]) Und mit Hülfe welcher Listen denkt Ulises das Meerwunder, den Gartenunhold im Unterrock-Verstecke, einzufangen? Wie man Wachteln mit Klappergeräusch, Bienen mit Schallbecken einheimst, ähnlich will — so verkündet sein Monolog — will Ulises den Aquiles mittelst zwei Instrumenten haschen: „Eines von gespannten dumpfen Fellen wilder Thiere, das andre Wiederum von krumm gewundnen Erzen, also schallend beide" — mit andern Worten: Ulises zieht aus, den Aquiles zu fangen mit Pauken und Trompeten; mit noch andern Worten: Der schlaue ithakische Vogelfänger beabsichtigt, eine handvoll von dem Salze, das er vormaleinst, als Zeichen von Irrsinn, um den trojanischen Feldzug, auf dieses Anzeichen hin, zu schwänzen, hinter dem Pfluge in die Ackerfurchen streute — um eine Handvoll dieses Salzes mit umgekehrter Absicht: den Paladin nämlich für den Kriegszug nach Troja zu pressen, — dem Gartenunholdvogel auf den Zagel zu streuen, auf tausend Meilen den ihm vor der feinen Nase gauckelnden Unterrock nicht merkend, der seiner handvoll Salz die Feigen sticht, der seinen beiden Instrumenten, der Trommel und der Trompete, „die den, der sie hört, ermuntern Und aufschrecken" — ein Schnippchen schlägt, sie umkehrend gegen ihren eignen Erfinder: die Trompete als Horn ihm auf die Stirne pflanzend, und mit einem Wirbel von Schnellern und Schnippchen ihm auf der feinen Spürnase trommelnd. Wenn zehnmal Ulises! mit einem Unterrock kämpft selbst die mit allen Ulisessalzlaugen gewaschne, mit allen Jagdhunden, mit den spürnasigsten Rüden gehetzte Diplomatie vergebens; mit einem Unterrock vollends, der Zagel und Unterrock in Einer Person; der, eintretenden Falls, sich als Pfauenzagel aufrichtet und fächert, wie solches Aquiles-Asträa's Unterrock in der Liebesscene mit Deidamia ins Werk setzt[2]), ein Pfauenrad nach dem

1) Ulis. Und ein und tausend
Mal erneu' ich meinen Schwur den
Höchsten Göttern: durch den ganzen
Weltkreis geh' ich, ihn zu suchen. —

2) Deid. Ach, Asträa! — — —
— — — — — — —
Sieh, mein Vater gab die Hand
Wider meinen Will'n, Lidor,

andern schlagend, und um die Infanta im Kreis herumscharrend und tanzend, wie der Auerhahn um die Henne in der Balz, die Bürzelfedern hoch gestelzt, der betroffenen, verwirrten Prinzessin den Aquiles in Asträa's Unterrock unter den Fuss gebend, insinuirend, verholen, verblümt, Alles durch die Blume des Unterrocks, bis Deidamia'n der Geduldfaden reisst, und sie schlechterdings aus dem spanisch-dualistischen Androgynismus der doppelsinnigen Antithesen heraus will, womit ihr Aquiles bald die Asträa, bald den Aquiles zukehrt und vorbalzt. [1]) Eine Calderon'sche

---

Prinzen von Epirus Strand.
Achill. Weh! vermählt Du?
Deid. Nein.
Achill. (beiseit). Empor
Richten wir uns, Herz! *)

1) Achill. Auf des Kriegsgotts wüster Tafel
Sah ein edler Jüngling Dich — —
— — — — — — —
Lieb' erklären konnt' er nicht;
Fühlen ohne doch zu fühlen
Konnt' er damals nur, sonst nichts —
— — — — — — — —
Doch sein Name ist mir fremd,
Darum nenn' ich Dir ihn nicht.
Deid. — — — — — — —
Sieh, so bitt' ich Dich, Asträa,
Ja befehl' ich Dir's hiermit,
Dass Du mir beim ersten Anlass,
Wo Du's sagen können wirst,
Sagest, wer der Mensch ist, oder
Ich beschwer' mich über Dich.
— — — — — — —
Achill. Du kannst gleich von hier ihn sehen.
Deid. Niemand seh' ich doch von hier.
Achill. Ja Du siehst ihn, sieh ihn nur recht
An . . .
Deid. Ich sage Dir, nur wir
Beide sind im ganzen Garten.
Achill. Nur wir Beide?
Deid. Ja.

---

*) Euphemistisch für „Sterz".

Volte — und der Auerhahn, der verkappte Prinz von Epiro, stürzt auf sein von Aquiles ahnungslos hingeworfenes Stichwort: „Wie er zwischen uns Zweien ist“ - stürzt als zweiter Nebenbuhler-Auerhahn zwischen Beide, und balzt nun vor Deidamia seine durch eine Bittschrift kundgegebene Bewerbung. Allseitiges verwirrendes Missverständniss: Deidamia glaubt, die vermeinte Asträa (Aquiles) spiele auf den verkappten „Fremdling“, als ihren geheimen Anbeter, an [1]), und kappt die als Balzhahn verkappte epirische Krähe, indem sie die Bittschrift zerreisst, mit den abführenden Worten: „So verfüg' ich auf Bittschriften, Dass, der mit so niedrer List Sich zu meinem Hof, in meinen Palast wagt ...“ Lidoro „Was hör' ich, wie?“ Deidamia — „Drinn verkappt, versteckt zu seyn“. — Der verkappte und so schnöde gekappte Prinz von Epirus glaubt sich entkappt [2]), und giebt sich, sein Incognito Stück für Stück vom Leibe reissend, eine Blösse nach der andern, bis der eben noch in Auerhahnfederkleidern verlarvte Versteckbalzer als selbstgerupfter Kapaun dasteht, gackernd, ridiculum visu, und nur auf einen Erbarmungsfusstritt von Prinzessin Deidamia wartend, um mit guter Manier abzulaufen. Aus der letzten Missverstands-, Schmoll-Zank-, halb Versteckungs- halb Entdeckungscene läuft der eifersüchtige nun auch noch hinter einer Hieroglyphenmaske [3]) sich,

---

Achill. Und ich sag' Dir, es sey hier
Dein Geliebter . . .

1) Achill. (beiseit).
Jetzo denkt sie, dass ich ihn
Meinte, als ich jenes sagte.

2) Lid. Irgend wer hat mich gewiss
Hier erkannt und ihr genannt.

3) Achill. Nicht beleid'ge Du mich so . . .
Deid. Wie?
Achill. Wenn Du zu sagen zwingst,
Dass ich das für ihn nicht sagte.
Deid. Arge, für wen denn?
Ach. Für mich —
Rett' die Ehr' ich denn! Für Einen
Der so sehr ist hieroglyph
Deines Gartens, dieses Schlosses
Räthsel, das stets folgend Dir,

versteckende Aquiles der Deidamia davon, und geradeswegs in die erste Garten-Nachtscene des dritten Acts hinein, wo wir den Gartennachtunhuld in Mannskleidern mit der ihm nachgerannten Deidamia treffen.

Gartennachtliebesscenen, deren Zauber in üppigen Reimverschlingungen, versificirtem Gesang und auf und hinter der Scene gesprochnen und gesungnen Versen, „Jasmin und Nelken" das ewige Einerlei der Formen wie des Inhalts entzaubert, die ewigen Wiederholungen desselben Thema's und derselben Variationen, ja derselben Wiederholungen, und diese in so zusetzender Weise, dass selbst Deidamia ihren Gartenunholden in seiner unverhüllten Gestalt, nämlich in Manneskleidern, innigst beschämt: „Nicht, ich bitte dich, gedenke mehr des Wo und Wie, Du hast Mir das öfter schon erklärt".[1]) Jene andere Erklärung androgynischer Doppelfreuden, welcher Aquiles-Asträa schmachtenden Ausdruck leiht[2]), kann sich Deidamia freilich nicht oft genug wiederholen lassen. Die gesungnen Klänge, welche in die der Seelenliebesnachtmusik verhallen, wehen vom Ständchen herüber, das der unglückliche, in jeder Beziehung gescheiterte Lidoro, Kronprinz von Epiro, der Infanta von der wüsten Insel bringt. Als er sich aber selbst, in Begleitung seines Dieners Libio, daherführt und darbringt, beflügelt

---

Du ihn siehst und doch nicht siehst,
Du ihn sprichst und doch nicht sprichst,
Hörst und nicht hörst, weil als Wahnsinn
Er des Fatums, Hirngespinnst
Der Fortuna*), und der Liebe
Wunder, kurz, verborgen hier,
Ist der Unhold dieses Gartens. (Eilt fort.)

1) No me acuerdes
Donde y como, pues tu que
Ya me lo has dicho otras veces.

2) Achill. Unhold denn von zweien Wesen,
Deine Dame Tags, und Nachts
Dein Freund . . .

*) Wie hinterlistig sich der Dichter mit seinem Aberwitz und seinem Hirngespinnst hinter das Fatum und hinter die Fortuna steckt und versteckt!

Deidamia ihre Schritte, um den langweiligen Ständchenbringer so rasch wie möglich mit dem Rücken zu besehen. Aquiles, im Garten zurückgeblieben, sucht sich des Langweiligen aus Epiro mit gezogener Klinge zu entledigen. Das vom Geiste seines Darbringers beseelte Ständchen begleitet den Zweikampf mit wiederholten Reimstrophen, die den Nachtgärten der spanischen Komödie zum Hals herauswachsen. Dazu bemerkt Libio treffend: „Zu gelegner Stunde heben Die zu singen wieder an". [1]) Man darf wohl sagen, die Rüpel, die Schalksnarren, die Gracioso's sind die einzigen Personen von gesundem Menschenverstand in der Calderon'schen Komödie; ja die Einzigen von Allen vor und auf der Bühne, die durch feine Ironie über die dramatischen Ungeheuerlichkeiten ein richtigeres Verständniss des dramatisch Erlaubten und Schicklichen bekunden, und die Mosqueteros und den Dichter in die Schule nehmen können. Wie bewusstlos und im magnetischen Schlaf lässt der Dichter von den Lippen seiner Gracioso's so manches kunstweise Wörtchen fallen, das wie ein von ihm nicht empfundener Geisselschlag des Momus auf dem Rücken seiner Composition schallt.

Ulises ist während des Zweikampfs mittlerweile eingetreten, was aber den langweiligen Epirer nicht hindert, das Gefecht mit Gesangsbegleitung so lange fortzusetzen, bis er den Unhold des Gartens, als welchen sich ihm Aquiles in Männerkleidern zu erkennen giebt, erlegt und den Unhold aus dessen Leiche recognoscirt hat. [2]) Ulises stellt sich, von Lidoro unbemerkt, auf

---

1) Ich will gehn und die Motetten,
Fuge dort zur Ruh' verweisen,
Denn sich nach dem Tact die Hälse
Brechen, wär' ein schlechter neuer
Opernstyl.

2) Lid. (zu Aquil.)
Ob Ihr mir ihn (den Namen) verschweigt,
Eu'r Tod wird ihn entdecken —
— — — — — — — —
Nie werd' ich den Kampf beenden,
Bis mir klar wird, wer es war,
Der zu sagen sich erfrechte:
Ich bin dieser Gärten Unhold.

Aquiles' Seite, der, den günstigen Zwischenfall benutzend, seinem im Finstern unerkannten a latere das langweilige Ständchen-Duell über dem Hals lässt und heimlich entwischt, um die Aquiles-Hosen gegen Asträa's Unterrock umzutauschen und als letztere wieder zum Vorschein zu kommen. Der vielgewandte Ulises ist zu viel Ulises, um sich, dem Unhold zu gefallen, mit dem langweiligen Thronfolger von Epiro die Hälse zu brechen „nach dem neuen Opernstyl" wie eben Libio bemerkte. Ulises giebt sich als den Ulysses von Ithaka dem Lidoro von Epiro zu erkennen, der sofort das langweilige, das im „neuesten Opernstyl" der Zukunftsmusik gesetzte Duell auf eine Expositionserzählung, wie und wo und was Art er zu dem Duell gekommen, transponirt, über welche dreiseitenlange Expositionserzählung der dritte Act sich wie ein Kind freut, der nun auch, so gut wie der erste und zweite, seine Erzählung für die lange Weile hat. Ulises bittet den Erzähler nämlich, aufzuhören [1]), und verspricht, als Gescheiterer dem Gescheiterten, ihm den richtigen Unhold auszukundschaften, behufs dessen er, Ulises, entschlossen sey, in Deidamia's Gemach einzudringen. Erbittet sich aber, um dies mit gutem Schein und Anstand auszuführen, Einiges von den Kostbarkeiten und Schmucksachen aus, die der Prinz von Epiro aus der Heimath mitgebracht, und die sein gescheitertes Schiff ins Meer zu versenken, in der Zerstreutheit vergessen. Zum Beispiel Zeuge, Perlen, Diamanten, kleine Degen, Schärpen, Tartschen, Federbüsche und mehr dergleichen Kickerlitzchen „weil sich ein Handelsmann beliebter macht, den man von Allem etwas mit sich führen sieht".

Mit diesen Sächelchen versehen, erscheint der Ulises bei Deidamia, in Gesellschaft des als Hausirer verkleideten Libio, der ein Kästchen vor sich herträgt und ausserdem einen Federbuschhelm, silbernes Schwert und goldnes Schild. Deidamia kauft Seidenzeuge und kleine Schmucksachen für ihre Fräuleins, Aquiles, nach Vorgang aller Achille auf Scyros, greift, —

1) Ulys. Fahrt nicht Fort!
No adelante Paseis.

trotz Unterrock, nach seinen sieben Sachen: Schild, Helm und Schwert. Ulises riecht Lunte unter Asträa's Unterrock.[1]) König Lidoro, sammt Gefolge, treten dazu. König bringt die längst gewusste Kunde, dass Asträa mit Mann und Maus gescheitert sey und ertrunken, und wundert sich, trotzdem bei Deidamia eine Asträa in der zweiten Potenz zu finden; vergessend, dass er ein König in einer spanischen Komödie, wo dergleichen Doppelgänger und Gängerinnen an der Tagesordnung sind, unbekümmert um Geschichte oder Mythologie. Aquiles verliert den Kopf und stammelt verwirrtes Zeug; Deidamia verliert die Tramontane, und ist im Begriff, sich vom König, ihrem Vater, mit Lidoro trauen zu lassen, wozu schon die Brautjungfern „Komm Hymenäe!" singen. Da erschallen des Ulises' zwei, behufs Entdeckung des Aquiles, so schlau ausgedachte Instrumente, die Kriegstrommel und die Kriegstrompete, hinter der Scene.

Die erste und einzige Stelle, wo das Festspiel, wie der Leierschwanzvogel[2]) mit Lira-Versfittigen emporrauschend, einen poetisch-lyrischen Aufschwung nimmt, und zu einer glänzenden Schlusssituation sich entfaltet. Aquiles' innerer, von den kriegerischen Klängen entbrannter Kampf zwischen Ruhmeserglühung und Liebeslust athmet eine heroische Begeisterung.[3]) Leider —

---

1) Ulis. Seltsam kommt die Wahl mir vor;
Wo Geschmeid, nach Waffen schauen.

2) Menura superba.

3) Alle.
Entsetzen, Schauder, Bangen und Wehklagen.
Achill.
Ihr irrt! Es ist der Kriege
Erhab'ne Stimme, die zur Schlacht, zum Siege
Zu allem Grossen fordert.
Wenn in dem ersten Dröhnen
Das Schaurige sich mischt zu süssen Tönen,
Schlägt hoch die Brust, das Herz in Flammen lodert,
Und nach des Tods Umnachtung
Ruft laut des Lebens ruhmvolle Verachtung!
(Trommelschläge.)
Wer hört den Klang, das Volle, das Gedämpfte,
Der nicht zur Feldschlacht hinzustürzen kämpfte?
Hoch lebt, ihr Griechenreiche,

verhülle dich, lyrische Theatermuse! — schlägt auch diese schwunghaft-poetische Situation der Calderon'sche schematische Zopf in den Nacken. Ulises bekennt sich zu der Trommel- und Trompeten-Probe, stürzt davon, und Lidoro, um auch seinen kronprinzlichen epirischen Heldenmuth an Tag zu legen, ihm nach, um mit dem Ithaker das vorhin durch diesen künstlich vermiedene Duell wieder aufzunehmen. Aquiles, allein mit Deidamia, stimmt seinen heroischen Ton mit dem Eifersuchtsdämpfer so tief herab, dass er zu einem der komödienläufigsten Eifersuchtswippschwänze der Mantel- und Degen-Spiele heruntersinkt, vom Achilles zum weichlichen Paris zerschmilzt, und wie die Wachspuppe in der Hand der Hexe

---

Und Troja werd' in Gluth und Blut zur Leiche;
Dass nur kein Feind, und kein Barbar entrinne! —
Doch ras' ich? weiss ich denn, was ich beginne?
Vergieb, o Herr, es riss dies Wunderklingen
Die Stimme hin, dem Ohre nachzudringen.
(Wirft Schild und Schwert von sich.)

Todos. Prodigio, asombro, escandalo y horror.
Aquil. Vuestro discurso yerra;
Que aqueste es el idioma de la guerra,
Que á grandes cosas llama,
Pues su concento grave
Mesclando lo horroroso y lo suave,
El pecho anima el corazon inflama,
Y la muerte apellida
En glorioso desprecio de la vida.
(La caja.)
¿Quien sus templadas clausulas escucha
Y á la campaña por salir no lucha?
¡Vive el imperio griego
Y Troja se destruga á sangre y fuego!
No quede á vida barbaro enmigo . . .
— Mas loca estoy; no sé lo que me digo.
Perdona, gran señor; que este portento
Mi atencion se ha llevado tras mi acento.
(Arroja el escudo y la espada.)

Die letzten vier Verse spricht Aquiles als Asträa nämlich und schwächt durch die leidige Verwickelungs-Doppelgestaltigkeit den prächtigen Eindruck.

Canidia, zergehen würde vor Liebeseifersucht, wenn nicht Ulises' Strafruthe sein erschlafftes Achillesgewissen aufregte, wie die Lusthexe mit Besenbündelchen entnervte Wüstlinge und Schürzenknechte zu flüchtiger Ermannung peitscht und kitzelt. Aehnlich prickelt Ulises durch den Ausruf: Aquiles, Philister über dich! die Asträa zu einem nothdürftigen Aquiles, der mit Ach und Krach sich endlich entschliesst, seine Ehre zu retten.[2] Deidamia betrifft ihn, wie er gerade den schmelzendsten Abschied von Blumen, Quellen, „falschem Schmuck" und Unterrock nimmt, so schmelzend, dass der Abschied in das Bekenntniss ausströpfelt: „Ich flüchte nur vor dir!" Ei ja, wenn Asträa's Unterrock, den er trotz Abschied noch trägt, nicht dafür bäte, und Deidamia ihn nicht am Zipfel desselben festhielte! Erneuter Kampf zwischen diesem Unterrock und der Aquileshose[3], zwiefältiger noch entzündet durch Lidoro's, des unermüdlich langweiligen und Alles, Duell und Ständchen wiederkäuenden Epirers, aufgefrischten „Gesang hinter der Scene", ächzend vor Liebe und Eifersucht:

Gesang.
Liebe, leb hoch,
Und sterbt, ihr Eifersüchtigen!
Achilles.
Ehre, nein! Die süssen Stimmen
Seid Magnete der Gefühle.
Deidamia.
Recht so, Liebe lebe! (Drommete).

---

1) Deid. Auch Du willst nun scheiden? . . .
Achill. Ja, Undankbare,
Da ich den Tod durch Deine Härt' erfahre!
Hört' ich, Tyrannin, eben
Für morgen nicht Dein Wort dem Andern geben?
2) Wohlan,
Ich beschloss . . . der Odem g'nügt nicht
Meine Ehre zu erretten.
3) Achill. Wie konnt' ich nach diesen süssen
Worten fliehn? geh' hin, mein Leben,
Ehre, Glanz und ewiges Rühmen!
(Dromete.)
Doch was ist? Mars' Stimme ruft mich,
Deidamia, leb' wohl.

Achilles.
Lebe,
Doch nicht nur in dem Gemüthe!
Ja, ich komm', Ulysses, warte,
Sieh für Ehr' und Ruhm mich glühen.
Gesang.
Liebe, leb hoch.
Und sterbt, ihr Eifersüchtgen.
Achilles.
Aber nein, wart' nicht, geh hin!
(Zu Deidamia.)
Wenn nicht Du, ich kehr' zurücke.

So pendelt der Thetissohn zwischen Trommel und Trompete, Kriegsruhm und Liebestraum, Unterrock und Hose. Und würde noch baumeln und hin und her wippen, käme nicht Lidoro daher, dem das eiserne Vieh des gesammten Wiederholungsplunders der schematischen Komödie angestorben, — käme Kronprinz von Epiro nicht mit dem stehenden Austragsduell daher, das er und Aquiles — Achilles als entdeckter Gartenunhold — ausfechten wieder mit Ständchen-Begleitung:

Ja Eifersucht und Liebe
Sind Hölle und Entzücken —

Und käme der König nicht daher, und riefe „Tödtet ihn!" Und käme Ulises nicht daher, und riefe: „Zurücke!" Und käme „der Hintergrund der Bühne" nicht daher und „öffnete sich mit der Aussicht auf's Meer", und käme nicht auch ein Felsen daher und theilte sich auseinander, und käme endlich schliesslich und letztlich nicht Mutter Tetis als Dea ex machina „auf einem Seepferd über die Wellen" daher, und thäte kund und zu wissen, dass sich das Schicksal erfüllt — und flöge sie nicht „über die Bühne in die Höhe". Nun rufen alle, der Wiederkäuer Lidoro mitinbegriffen: „Leb, Achilles! Achilles lebe!" König ruft: „Nun, verkündet Fama selbst Ihn als Führer ihrer Flüge". . . Lidoro als wiederholendes Echo: „Nun, bestimmen ihn die Götter Zum Vollführer ihrer Schlüsse". . . König sein „Nun" ergänzend: „Will die Kränkung ich vergeben". Und nun das epirische Echo, das der Präsident in „Cabale und Liebe" von vornherein hätte hinauswerfen und in die epirischen Gebirge zurückwerfen lassen, sein „Nun" in einem achtsylbigen Echo wie-

derhallend: „Will den Neid ich unterdrücken", den er bis zum Bersten und Platzen bei des Königs Aufforderung an Aquiles: „Gieb Deidamia die Hand", bei Achilles' „Heil mir!" und Deidamia's „Heil mir hochbeglückten!" — unterdrückt. Nun aber unser „Nun". „Was nun?" Zieht der Gartenunhold als Aquiles vor der Hochzeit nach Troja? oder feiert erst Aquiles mit Deidamia als Gartenunhold Hochzeit und Beilager? Oder wird ihm letzteres als verbüsst durch die Aufsuchungshaft und den Versteck bei Deidamia angerechnet, so dass ihm die Braut ohne weiteres nach Troja folgt und das Beilager eine offene Frage bleibt? —

Nun kommt aber erst unsere Haupt-„Nun"-Frage; inabsicht nämlich auf den Zwiespaltskampf zwischen heroischem Kriegsaufruf in die Schlacht, zwischen Waffenehre und Liebestreue, Fahnentreue und Liebesverpflichtung — Ein Zwiespalt, den der deutsche Dichter in seinem Achilles, dem Max Piccolomini, am Schluss des dritten Acts von Wallenstein, zum poetisch-dramatischen Urbild, zum theatralisch herrlichsten aller solcher Seelenkämpfe, verewigt hat. Unsere Schluss-„Nun"-Frage zu Calderon's Festspiel, der Gartenunhold, lautet dahin: Ob ein Vergleich auch nur dieser einen analogen scenischen Situation in dem Drama des grössten spanischen und in dem des grössten deutschen Bühnendichters nicht schon die immense Ueberlegenheit des Wallenstein-Dichters ausser Frage stellt? Nicht blos inbezug auf hohe ideale Kunstbildung, Geistesgrösse, Tiefe und cubischen Geniegehalt im Allgemeinen; auch hinsichtlich des specifisch dramatischen Kunstgenies, ja theatralisch-erhabener, pathosvoller Empfindungsstärke, hinreissender scenisch-poetischer, und lyrisch-tragischer Sprachgewalt? Und ob diese eine Actschlussscene nicht schon hinreicht, um dem Schwachsinn der impotenten Schlegel-Tieck'schen Romantik das Brandmaal eines ästhetischen Eunuchen-Pfaffenthums aufzudrücken, das durch Selbstentmannung sein kritisch-poetisches Zeugungsvermögen dem spanischen Abgott opfert, und des grössten deutschen Bühnendichters Tempel, Gottbild und Altar mit hämischer Bekrittelung entweiht und beschmutzt? Das Calderon- und das Shakspeare-Schillerdrama! Jenes ineinandergeschachtelte Convolut von concentrischen Hohlkugeln, jenes Wunder chinesischer Elfenbeinschnitzkunst und — die Krystallkugel, aus welcher

die Göttin in Camoens Lusiaden die darin sich spiegelnden Gestirne, Erdgebiete und Völkergeschicke deutet und auslegt! Das Calderon- und das Shakspeare-Schiller-Drama! Jenes kunstreich gestrickte Drahtnetz, das Ariosto's Riese zum Menschenfang ausspannt und immer wieder, voll erbeuteter Menschengerippe, zusammengewickelt heimträgt — und das Fischernetz, von dem Herodot erzählt, worin der Fischer aus der Tiefe des Meeres den goldenen Dreifuss emporzog, der, dem delphischen Apollo geweiht, als Orakelstuhl diente, worauf die Pythia, mit mächtigen inneren Ershütterungen, Göttersprüche und Weissagungen verkündete! Der Lichtglanz des Calderon'schen- und des Shakspeare-Schiller-Drama's! Eine blendende Wüsten-Luftspiegelung, — und der ausgestirnte Himmel! Das nächtliche Leuchten an Reusen und Fischernetzen, nicht blos an neapolitanischen, auch das Leuchten des römischen Fischernetzes, als Widerschein vom Meerleuchten, ein Verwesungsphänomen bekanntlich phosphorescirender Schleimthierchen — und Jehova's Offenbarungsherrlichkeit im Tempel, des Heiland's Verklärungschimmer auf Tabor zwischen den mit ihm transfigurirten und im Himmelsglanz aufschwebenden Propheten! —

Als Kehrbild zu unserer, durch das Stück selbst, wie meistentheils, verschuldeten parodistischen Analyse, wollen wir, um dem Dichter vollauf gerecht zu werden, einige Züge aus dem Urtheil des deutschen Uebersetzers [1]) dieses im Real de Palacio aufgeführten Hoffestspiels, 'El Monstruo de los jardines', mittheilen, der Entscheidung des Lesers anheimstellend, welche von den beiden Ansichten die rechte und welche die verkehrte Seite des Teppichs ist. „Der Ulyss steht ganz da, wie ein Ulyss sein muss, gewandt und besonnen, schlau und gebildet und dabei doch tüchtig und tapfer. Der Lidor dagegen ist eben einer von den zwar verliebten, doch nicht besonders liebenswürdigen Prinzen“ (weiss Gott! Vielmehr ein Strohmann, von ausgedroschenem Stroh geflochten, der den Zopf mit einem kalten Luntenstrick umwickelt trägt, als Zeichen, dass er nicht von Stroh ist) „mit einem Anflug komisch pedantischer Eitelkeit und Hoffärtigkeit. Der Polemio hinwiederum das Bild kalt überlegender Staats-

1) v. d. Malsb. a. a. O. S. LXIV.

klugheit, und dem Donteo merkt man eine nicht geringe Beimischung gesandtschaftlicher Trockenheit an". Hei, die scharfgeschliffene Augenlinse von „Meister Floh", die den Uebersetzer dramatische Charaktere entdecken lässt, die unsere natürliche Krystalllinse kaum als Komödienfiguren, vielmehr nur als in Scene gesetzte Gemeintypen erkennt! Ueber die wunderschöne Composition dieses Gartenunholds dürfte unter uns Kritikern, Dichtern und Uebersetzern wohl nur eine Stimme seyn. Dieser durchgeführte allgorische Gegensatz von Mars und Venus, in einem Vulcan-Netz, aus gespaltenen Haaren gehäkelt, und worin, statt der beiden Gottheiten, nur deren auf eine Etiquette geschriebene Namen liegen. „Reiz und Liebe, Männlichkeit und Weiblichkeit, der Achill Alles das, selbst im äussern Schauplatz sich kundgebend — Wüste und cnidische Gärten!" Mit andern Worten und ohne Meister-Floh-Linse: formelle Parallelcontraste über die dualistische Gemeinschablone gestrichen. „Lassen wir auch diesen Anlass nicht vorüber, ohne dem romanischen Sänger unsere Verehrung für die holde und sinnige Behandlung antiker Stoffe in heiterer Verschmelzung zu bezeugen." — Der antike Stoff vom Schmarotzergewächs des Calderon'schen Komödienschema's umsponnen und bis auf den letzten Marktropfen mythologischen oder ethisch-symbolischen Gehalts ausgesogen. Wie Chinesen, Japanesen und Franzosen ihre Taxusbäume zu Thiergestalten verschneiden, so hat die Calderon'sche Fiesta den Epheu des ganz und gar ins Epheu-Kraut gewachsenen antiken Theatergottes, Bacchus, zu dessen Conterfey mit der Gartenscheere der Parallelformel- und Antithesenspiele verstutzt und vermutzt.

In einem andern dieser Calderon'schen Feststücke, in der hochgefeierten, durch A. W. Schlegel's Uebersetzung bei uns einer besondern Gunst und Aufnahme sich erfreuenden mythologischen Fiesta:

El mayor encanto Amor.
(Ueber allen Zauber Liebe),

veranstaltet gar Circe eine sogenannte uns schon geläufige Akademie, ein aus den provençalischen Blumenspielen und Liebeshöfen überkommenes schöngeistiges Minnestreitspiel über ein thematische Liebesfrage, die antithetisch durchgestritten, und

auch als dramatisches Moment in die Verwickelung derart verwoben wird, dass die Controversisten in eine Doppelperson sich spalten, mit zwiefachem Liebespathos, einem angenommenen im Sinne der Fragebeantwortung, als Verfechter je ihres Streitsatzes; und in die eigentliche dramatische Person mit dem wirklichen Liebes- und Eifersuchtspathos, das denn auch in durchgängigen Conflict mit der durch die Verfechtung des Behaupteten ihr zugefallenen Rolle geräth. Die thematische Figur des akademischen Gesellschaftspiels tritt so in Gegensatz und Widerstreit zu der dramatischen Spielperson, die von der Liebesheldin des Festspiels, nach Laune und Situation, doppelseitig und doppelsinnig, bald als Streitspiel-, bald als Festspielfigur behandelt, und wie aus einer Attrappe in die andere geschoben wird, so dass jeder von den rivalisirenden Liebhabern durchaus im Charakter eines spanischen Circespiels, sich in einen Esel verzaubert, zum Esel gemacht sieht.

Bevor wir das Angedeutete am Stücke verbeispielen, ein paar Worte über das Tagesgeschichtliche dieses Calderon'schen Circe-Zauberspiels. Laut Berichten der beiden Pellicer, Don Jose Pellicer y Tovar[1]) und des Sohnes, Don Casiano Pellicer, der eine ausführliche Beschreibung unseres Circe-Festspiels geliefert hat[2]), kam dasselbe zuerst in der Pfingstsonntagsnacht (12. Juni 1639) zur Aufführung, die aber durch einen heftigen Sturm, der die Schauvorrichtungen auf dem grossen Teiche von Buen-Retiro hart mitnahm, unterbrochen und von dem erschreckten Fürsten (Philipp IV.) aufgehoben wurde.[3]) Am 16. Juni fand die

1) 'Avisos historicos, in Seminario erudito, herausgegeben von Don Centeimo Valladores y Sotomayor tom. XXXI. — 2) Trat. historico sobre la comedia. t. II. „La Circe: Fiesta que se representó en el estangue grande del Retiro, invencion de Cosme Lotti, á peticion de la Excelentisima Señora Condesa de Olivares, Duquesa de San Lucar La Mayor, la noche de San Juan."*) — 3) „Apénas se empezó, cuando se levantó tal aire borrasca y torbellino, que muerta mucha parte de los luces, y tiestos, desbarratadas las gondolas y á peligro de hundirse assentado el Principe, fue fuerza retirarse y cesar la fiesta." Pel. y Tovar a. a. O.

*) In der 'Segunda parte de Comedias de Calderon', recogidas por Don José Calderon, su hermano, Año 1641 Madr. lautet die Didaskalia: El mayor encanto amor fiesta que se representó á sa Majestad, noche de San Juan del año 1635 en el estanque etc.

Vorstellung ohne Störung statt und wurde am 17. und 20. Juni wiederholt. Am Juan's Feste, das auf den 23. Juni fiel, erfuhr das Zauberstück eine nochmalige Darstellung. Irrthümlich verlegt Leon Pinelo den Nachtsturm vom 12. auf die Johannisnacht. [1]) Das Feststück beginnt selbst mit einem Sturm, der Ulysses sammt Gefährten nach Trinacria (Sicilien), der Circe-Insel, verschlägt. Die Pfingstsonntagsnacht hatte somit einen wirklichen Sturm in Scene gesetzt, der mit dem Festspielsturm sein böses Spiel trieb, wie etwa der eigentliche Charakter der dramatischen Figur in Calderon's Circe-Zaubersingspiel mit der thematischen Figur des akademischen Gesellschafts-Streitspiels.

Im ersten Act zeigt Circe ihre Zauberkünste, indem sie mit einem ihrer Tränkchen Ulises' Gefährten in Bestien verwandelt, wovon der eine, solcher Verzauberung glücklich entkommen, Fahrtgenosse Antistes, dem Ulises einen schauderregenden Bericht abstattet. [2]) Jammernd fleht Ulises Hülfe von der Göttin Juno. [3]) Diese entsendet sofort ihre Botin, die Ninfa Iris, mit einem Blumenzweiglein [4]), als Gegenzauber, das diese mit Sang und Klang von ihrem Regenbogen herab dem Ulises zuwirft. Dieser macht gleich auch das Experiment und taucht das Entzauberungssträusschen in den ihm von Circe kredenzten Becher, worauf Feuer aus demselben schlägt. Nun zieht er blank und zwingt die schöne Hexe, die verthierten Genossen wieder zu vermenschen, von welcher Umwandlung Einer derselben, Lebrel,

---

1) Hartzenb. a. a. O. p. 386.

2) Dieser war, vom Fell bedeckt,
Schon ein Thier, jedoch vernünftig;
Ein vollständ'ges Ungeheuer
Jener in gefleckter Hülle;
Der war eine schupp'ge Schlange,
Der mit Stacheln ausgerüstet;
Der ein noch unrein'res Vieh;
Und da alle sich bemühten,
Menschentöne vorzubringen,
Wurde draus ein dumpf' Gebrülle.

3) Leih' uns wieder, Venus-Gottheit,
Schöne Juno, Deine Hülfe.

4) un ramillete.

„Windhund", Schlegels 'Leporello', nichts zu merken Stein und Bein schwört.[1]) Hierauf wetteifern Ulises und Circe mit Expositionserzählungen, die gegenseitigen Aufschlüsse über Jedes Personalien, Erlebnisse, Abenteuer geben, in Metaphern, als hätte diese Circe's Trank aus dem Menschlichen ins Chimärische und Mormolykische metaphert. Auf Ulises' an sein Schiff gerichtete Apostrophe: „entrolle, fliegender Delphin im Hafen, Falk, der auf den Strand geschwommen, Deine Schwingen" — setzt Circe ihre, das Denken und menschliche Bewusstseyn betäubende Zaubertrank-Metapher: „Nicht sobald aufsneu des Meeres Krauses Haar zu kämmen eile"[2]), und zählt alsdann dem „griechischen Rhetoriker"[3]), Ulises, die Wissenschaften aller Zauberfächer her, worin sie geprüfte Lehrerin.[4]) Allmählich geht mit der Professorin der übernatürlichen Magie selber eine Verzauberung vor, von dem grössten aller Magier an ihr bewirkt, von Gott Amor: Aus einer Liebesfeindin zaubert sie der geflügelte Weiss- und Schwarzkünstler in eine bis über die Haarspitzen von Liebesleidenschaft für Ulises Besessene und Behexte um. Die erste Probe legt die „Magin" durch Erfüllung der Bitte des Ulises ab, das in Bäume von ihr verzauberte Liebespaar, Flerida und Lisidas, wieder in Menschengestalt zurückzuzaubern. Das ins Kraut gewachsene Paar schält sich nun auf Circe's Spruch aus den Baumstämmen heraus in Sonetten, welche ihren Verzauberungszustand schildern, und wie ihnen, der Philosophie des Unbe-

---

1) Vive Dios, que fin cochino,
Y aun me soy lo que me fuí.
Ich, bei Gott! ich war ein Schwein,
Und ich bin's noch immerfort.

2) No tan presto á peinar vuelvas
Al mar los cabellos rizos.

3) Retorico griego.

4) Ich versteh' der Vögel Singen
Und der wilden Thiere Schreien . . .
Dann die Harmonie der Blumen . . .
An der Hände Linien pfleg' ich
Die Chiromantie zu treiben
— — — Die Geomantie,
Die Pyromantie, Nekromantie u. s. w.

wussten gemäss, als Bäumen „zu Muth“ gewesen. Circe verweist sie mit ihrem Dank an Ulises, bindet ihnen die abgestreiften Bäume als Ruthen auf den Rücken mit der Warnung: „Lebt forthin gesichert Beide, Wofern ihr von eurer Liebe Nicht die kleinste Spur wollt zeigen“. Vor Schluss des ersten Acts kommt noch die ins Holz der spanischen Bretter geschossene Prototypfigur derselben, die Personification gleichsam dieser Bretter, die stehende Komödienmarionette und Modellpuppe: der Eifersuchts-Rival zum Liebeshelden, hier in der Person des Arsidas, Herrschers von Trinacria, der, vonhausaus eine eingefleischte Eifersuchtsbestie, als Circe's unerhörter Liebhaber auf ihrem Gebiet, dem 'Flegra'-Feld, herumläuft, so eingefleischt, dass ihn die Magierin nicht erst zu verzaubern braucht, was ihm Circe selbst, auf sein gegen Ulises losgebelfertes Währwolfgeheul, zu Gemüthe führt.[1] Arsidas schlägt dem ersten Act mit des Bären Pratze in Lili's Park den Boden aus, wie dieser in den Bart brummend: „Nur die Eifersucht noch fehlte, Nun ist voll das Maass der Leiden“.[2]

Der zweite Act beschäftigt sich mit vorgedachter von Circe veranstalteter „Akademie“. Die Zauberin hat schon den „grössten Zauber, Liebe“ an sich selbst erfahren, und bekennt es[3] der, aus einer Baumnymphe zu einer Menschennymphe entzauberten Flerida, und fordert diese auf, sich tagüber in den Ithaker verliebt zu stellen, damit sie, Circe, unerkannt die nächtliche Nutzniessung von Flerida's ephemerischer Tagesscheinliebe,

---

1) Schweig, o Arsidas! Erkennst Du,
Dass ich Leben Dir verleihe,
Weil ich keine gröss're Rache
Nehmen kann, Du selber weisst es,
Als am Leben Dich zu lassen
Mit Gefühl begabt zum Leiden.

2) Arsidas. (Ap.)
Solo celos me faltaban
Ya está todo el mal cumplido.

3) Circe. Ja, ich liebe, jedoch lieb' ich
So bedacht auf meine Ehre,
Dass Ulysses meiner Liebe
Gegenstand, sie nicht soll merken.

als noctivaga oder noctuabunda, ziehe.[1]) Schüchtern wagt die Ex-Baumjungfer Flerida der mächtigen Hexenmeisterin die Doppelrolle zu bedenken zu geben, die sie ihr auferlege.[2]) Flerida's Liebe eben für Lisidas — giebt ihr die Zauberfürstin zurück — bürge für die Aufrichtigkeit der Verstellung, und dass Flerida mit der Rolle des Tagfalters sich begnügen werde. Ulises' Erscheinen mit Lisidas kommt Circe'n erwünscht, um sogleich von Flerida ein Pröbchen einfädeln zu lassen: Eine Calderon-Situation prima aqua, wäre auch dieses „erste Wasser" nicht frisch vom Born. Flerida nimmt den zwischen ihr und Circe sitzenden Ulises heimlich in Angriff, angesichts ihres Geliebten, Lisidas, dem zu Muth ist, als werde er von seiner eben nur abgestreiften, runzligen Borke überzogen, nistend voll Eifersuchts-Raupen, Mücken, Kerfen und Larven. Nun kommt auch Arsidas, Trinacria's Herrscher, der von Circe so aussichtslos verschmähte Eifersuchts-Währwolf, dass sie seine Verzauberung in Thiergestalt für überflüssig erachtet. Die Akademie, deren Mitglieder der Präsident im Weiberrock jeden Augenblick in „sprechende Thiere" verwandeln kann, ist beisammen. Circe heisst Flerida die akademische Preisfrage stellen.[3]) Diese Frage

1) Circe. — Damit ich
Mich mit ihm kann unterreden,
Ohne dass er wiss', ich sey es,
Musst, in ihn verliebt Dich stellend,
Du bei Tag ihn zärtlich reizen,
Und wenn Du ihn dann begehrest
In der Nacht zu sprechen, will ich
Mich mit Deinem Namen decken;
So wird doch mein Rang, mein Stolz,
Meine Würde, meine Ehre,
Meine Sittsamkeit, mein Anstand
Nicht gefährdet.

Würde, Ehre, Sittsamkeit und Anstand — lauter Nachtvögel!

2) Fler. Kann ich doppelt mich beherrschen,
Zu vergessen den Geliebten,
Und zu lieben den Vergessnen?

3) Circe. Um durch Uebungen des Scharfsinns
Unterhaltung zu gewähren,
Flerida, thu' eine Frage,
Die dann Jeder soll verfechten.

wirft das dilemmatische Thema auf: Wer eine härtere Nuss zu beissen hat: Nikon, welcher liebt, und seine Liebe verschweigen; oder Silvio, der ohne zu lieben, sich verliebt stellen, Liebe heucheln soll? Ulises erklärt Nikon's Nuss für die härtere.[1] Arsidas hält Silvio's Nuss für die unknackbarere[2]: Liebe heucheln ist für Circe, jedenfalls ihm gegenüber, nicht blos eine harte, — eine unmögliche Nuss! Nun geht Jeder ans Verfechten seines gegensätzlichen Ausspruchs, und verfechten so lange bis die akademischen Kampfhähne ins Fechten gerathen mit der Stahlklinge, wie die eigentlichen Akademiker mit der Stahlfeder. Flugs schiebt Circe ihren Zauberstab als trennenden Kampfwärtelstab zwischen die Fechtenden[3], während sie mit der andern Hand den Spiess der Streitfrage schlau umkehrt, und, die Gegner im Streitspiel und Nebenbuhler im Festspiel in Widerspruch mit ihren Aussprüchen setzend, ihre Rollen tauschen heisst, jeden von ihnen in ein animal disputax seiner selbst verwandelnd, im Widerstrich zu seiner thematischen Behauptung.[4] Der verschlagene Ulises geht auf den Tausch mit Vergnügen ein, da er, sich stellend, als liebe er die Circe[5], in seiner Gemüthsverfassung beharrt, und über die Schwierigkeit seiner thematischen Behauptung, das Härtere sey, liebend zu schweigen, so leichterdings hinwegkommt,

---

1) Ulys. Schwerer acht' ich, dass es sey,
Wahrer Liebe Schein vernichten.

2) Arsid. Ohne Liebe Lieb' erdichten,
Ist die schwerste Heuchelei.

3) Circe. Streit des Witzes beizulegen,
Nein, das ziemet nicht dem Degen.

4) Circe. Da Ulysses, von Liebe frei,
Sie verbergen schwerer achtet:
Arsidas, der liebend schmachtet,
Meint, sie zu erdichten sey
Mehr, so fällt mir dieses bei,
Um den Zweifel aufzuhellen:
Zeigt Euch mir in beiden Fällen
Friedlich heut, und lasst mich richten;
Du, Ulysses, sollst erdichten,
Du Dich, Arsidas, verstellen.

5) Ulys. Ich stelle mich
Von nun an verliebt in Dich.

ja über diese grössere Schwierigkeit von Circe selbst hinweggehoben wird. Er knackt die härtere Nuss mit der Leichtigkeit eines Kreuzschnabels, dank seinem von Circe, nach Entfernung des Schweigeknebels, übers Kreuz gedrehten Doppelschnabel, dem sie das Wort im Munde, den thematischen Wahrspruch nämlich, umgekehrt. Wohingegen sein Widerpart Arsidas, beide härtere Nüsse zugleich zu knacken bekommt [1]: verliebt bis zu Eifersuchtstollwuth und dabei zu schweigen; und die zweite Nuss, seine härtere Nuss zu verbeissen: „Ohne Liebe, Lieb erdichten". Dazu noch mit anzusehen, was sein thematischer und dramatischer Nebenbuhler, der Ithaker, für ein schnabelfertiger Nussknacker ist, der seine, des Arsidas, bitter-harte akademische Nuss: „ohne Liebe, Lieb erdichten", so vergnügt aufknackt, wie eine überzuckerte Knackmandel. Circe weiss sich mit ihrem gelungenen Anschlag nicht wenig [2], überlässt den Ulises ihrer Tagelöhnerin auf dem Tagdienst der verlornen Liebesmühe, der Flerida, die ihrem Tagewerk so getreulich und emsiglich obliegt, dass Circe sie und den mit verstellter Liebe zu umgarnenden Ulises überrascht, Beide im Begriff sich mit den Armen zu umgarnen. Nun wird's Tag! denkt die bei dem Anblick wie verzaubert dastehende Zauberin, diese Empfindung mit Lisidas theilend, der ebenfalls dazugekommen, und sich die Gruppe bei voller Tagesbeleuchtung durch die grau und gelb gefärbte Brille der Eifersucht betrachtet. „Zwar sich stellen als verliebt, doch nicht so, war mein Gebot" — fährt Circe fort „für sich" zu murmeln. Das ist kein Tagschläger mehr, das ist der reine Nacht-

1) Arsid. Ich, von jetzo an, verhehle,
Wie ich lieb', um dem Befehle
Nachzukommen.

2) Circe. Schon, wie sie mein Wink verpflichtet,
Ist der erste Gang verrichtet.
Dies Vergessen, diese Liebe,
O wär' eins aus wahrem Triebe,
Und das Andre nicht erdichtet! (Ab.)

3) Lisid. (für sich).
Was erblick' o Himmel, ich?
Circe (für sich).
Was, ihr Götter, muss ich sehen?

schläger, den ich mir doch vorbehalten, ich, die Nachtigall der Liebesfreuden, als Werke der Finsterniss! „Zwar ich hiess Dich ihre Triebe, doch so lebhaft nicht, bezeugen“ — fühlt sich nun Circe gedrungen, ihren Lockvogel zu bedeuten, der ihr das Nachtmännchen nicht zu- sondern ablockt. Uebereinstimmende Ansichten spricht Lisidas gegen Flerida aus, den Tag verwünschend, an dem er sie gesehen, mit einem Fremden so in den Tag hinein lieben, als wär' es Mitternacht, und ihr rundweg erklärend, dass er sie eines schönen Morgens bei Nacht und Nebel zu verlassen, und in die Wüste [1]) aus diesem Gebirge [2]) zu flüchten, und sich, zu dem Behufe, von Circe in eine Nachttaube oder einen Nachtraben verwandeln zu lassen gesonnen sey, um die Tagediebin verstohlener Nachtliebe für immer zu meiden.

Die Intermezzo's zwischen den beiden Gracioso's, Clarin und Lebrel, des Ulysses Diener, mit dem, von Circe's Pförtner-Cyklopen, Bustamente, Erben von Polyphem's Rache an Ulysses, herbeigeschafften Vexirkasten, streifen hart an die Spässe des Casperletheaters. Dem Clarin, der Böses von Circe gelästert, erscheint aus dem Kasten eine alte Dueña und ein Zwerg; dem Lebrel, der die, ihn und Clarin belauschende Zauberin belobt hatte, zeigt der Kasten die herrlichsten Juwelen und Goldschmuck, die Lebrel entnimmt. Clarin wird von Circe für seine böse Zunge in einen Affen verzaubert, bis auf die Zunge, die ihre Sprache behält, so doch, dass er nur sich allein versteht, alle andern Menschen müssen aber auf der Bühne blos Affenlaute vernehmen. Den menschenähnlichen Geschöpfen vor der Bühne ruft Clarin zu: „Menschenaffen dort, bald wird es Mehr von eurer Gattung geben!“ [3]), und ruft es, als Menschaffenvorläufer unsrer heutigen Naturforscher, der Darwinisten, den Clarin's der allerneuesten Naturwissenschaft; ruft es, als Vorläufer der Menschen-zu-Affen-Züchter, zu, die es dem ganzen Menschengeschlecht zurufen.

---

1) Lisid. Weil ich dieses red' und sehe,
Sey die Wüst', in die ich gehe,
Zeuge meiner Liebesklage.

2) Dies Gebirg' will ich verlassen.

3) ¡Hombres monas! presto habrá
Otro mas de vuestra especie.

Vor Schluss der zweiten Jornada lässt Ulises noch eine malerisch pomphafte Schilderung einer mit Circe abgehaltenen Reiherbeize als Festspiel-Rakete steigen; dem schliesst sich eine nachträgliche Plänkelei des akademischen Streitspiels mit vertauschten Rollen zwischen Ulises und Arsidas an. Circe zaubert einen lucullisch besetzten Speisetisch herbei mit Tafelmusik, die plötzlich Trommelschall hinter der Scene zum Schweigen bringt. Lybia kommt herbeigestürzt mit der Schreckensbotschaft, der Riese Bustamente hätte alle Cyklopen von Lilibäum gegen Ulises, den Verstümmler des Polifemo, aufgeboten. Ulises ruft nach seinen Waffen, „Ich allein will hinaus und ihnen trotzen". Arsidas für seine Person schaart sich ganz allein um Circe, um sie mit seiner von dem Alp des Liebesverschweigens belasteten Brust zu decken.[1] Circe erklärt den Waffenlärm für einen von ihr vorgezauberten Spuk und Probeschreckschuss.[2] Nun entbrennt die akademische Disputa wieder zwischen Ulises und Arsidas, sich gegenseitig mit spitzfindigen Syllosgismen und dem ad absurdum Führungsbeweise in die Pfanne hauend: dass der Widerpart aus der Tauschrolle gefallen.[3] Das Wortgefecht artet selbstverständlich in die Thät-

1) Arsid. Fürchte nichts, an Deiner Seite
Schirm' ich Dich vor ihrer Rotte.

2) Circe. Haltet inne! haltet inne!
Denn dies tobende Bedrohen
Ist nur ein Versuch gewesen,
Nur gewesen eine Probe,
Um zu sehen, von Euch zweien
Wer für sein Gefühl bei solcher
Dringenden Gefahr sich edler
Heldenmüth'ger dargeboten;
Drum liess ich in Luftgefilden
Sich fantastische Schaaren formen.

3) Arsid. Wohl, wenn's ein Versuch gewesen,
So bin ich's, der sich die Krone
Siegend nimmt, und der, o Circe,
Deine schöne Huld gewann;
Weil Ulysses, indem er rannte
Zu den Waffen so heroisch,
Sich als Liebender zu zeigen,
Unterliess, weil bei der Noth er

lichkeiten des traditionellen Actschluss-Duells aus, worüber „Windhund“ Lebrel (Leporell) schlagend bemerkt: „Nie erlebt' ich eine Mahlzeit, die nicht eben so geschlossen“ — „Mahlzeit“ will sagen: „Komödienactschluss“. — Das Wortgefecht entwickelt sich zu dem üblichen Stechduell der spanischen Actschlüsse, aber in ungewöhnlichen, einem Circe-Zauberspiel entsprechenden Dimensionen. Auf Ulises' Ruf: „Hie Waiblingen!“ und Arsidas' Kriegsgeschrei, „Hie Welf!“ [1]) schaaren sich um den Ithaker die Fahrtgenossen, seine Griechen, und um den „Hie Welf-“Schreier den Trinacrier, leibhafte Wölfe, Bären und sonstige Bestien, woraus sein Kriegsheer besteht. [2]) Allgemeiner Circe-Circus von Menschen- und Thiergefecht, woran der herbeigeeilte Clarin sich beiderseitig, als Affe und Grieche, betheiligt. [3])

Nicht geeilt zu seiner Dame,
Wie ein Liebender es sollte.

Ulys. — — — — — — —

Wenn ich zu Deinen Waffen greife,
So ergreif' ich ja der Holden
Sie zum Schutz.

Arsid. — — — — — — —

Du liefst hin zu den Waffen,
Drum verlorst Du schon.

Ulys. Auf solche
Weis' auch Du: wenn Du mir vorrückst,
Dass ich wenig Lieb' erprobet,
Weil ich nicht zu Circen sey
Hingeeilt, wirst Du getroffen
Durch denselben Grund; denn Du
Eiltest hin, trotz dem Verbote,
Dich als Liebender zu zeigen.

Im Widerspruch zu der übernommenen Rolle nämlich, die Liebe zu verschweigen und zu verheimlichen.

1) Ulys. ¡Aquí de Grecia!
Arsid. ¡Y aquí
De Trinacria!

2) („Alle wilden Thiere kommen und stellen sich an die Seite des Arsidas, die Griechen an die Seite des Ulysses.“)

3) Clar. Zwischen Griechen hier und Thieren,
Seh' ich, wird verwirrt gefochten.
Wem ich beisteh' weiss ich nicht.
Bin Partei ja hier und dorten,

Zum stationären Actschluss-Duell fehlt nur noch das Fechten im Finstern — Da ist es schon! Aber so wie es ein Circe-Stück verlangt: mit Blitz und Donner [1]), und dem gemäss auch „das allgemeine Handgemenge" in zauberhafter Gestalt: Clarin, der Affen-Grieche, und Lebrel, der Windhund als allgemein menschlicher Grieche, „springen auf den Tisch und fallen einer dem andern in die Arme". [2]) Da tritt Circe dazwischen, wie Mephistopheles unter die Messer schwingenden Studenten in Auerbach's Keller, die ihre gegenseitigen Nasen für Weintrauben halten — und spricht, wie Mephistopheles, ihren den Spuk beschwichtigenden Zauberspruch:

Irrthum lass los das Augenband!
Alles sink' und sey zerstoben,
Und die Trennung stifte Frieden!
Clarin. Wir gehen unter mit dem Boden!

(Der Tisch versinkt mit den beiden Lustigmachern darauf, und mit dem Gefechte und Ungewitter zerstreuen sich Alle.)

Einen höheren Flug nimmt der dritte Act, inkraft des herrlichen dem Achilles-Affect im „Gartenunhold" analogen Begeisterungsschwunges, und dank Ulises' durch Waffenaufruf bewirkter Ermannung zu seiner Königsheldenpflicht und heroischen Selbstentzauberung. Sein ruhmwürdiges Zerreissen der magischen Liebesbande beschränkt sich aber nicht, wie beim „Gartenunhold", auf ein paar lyrische Sprünge und Ausbrüche, die, gleich einer Schaar aus dem Aether auf Ackerschollen und Furchendünger wieder herabsinkender Feldlerchen, ihren letzten Triller in Deidamia's Schürzenfalte vergraben. Des Ulises aus Circe's Zauberbanden und üppiger Liebesumflechtung sich befreiender, von Ruhmes- und Vaterlandsliebe beflügelter Aufschwung beseelt und

Da ich eines Theils als Grieche,
Andern Theils als Affe komme.

Ein sublimer Witz, wenn er nicht gleichsam mit Naturnothwendigkeit dem spanischen Gehirn des grossen Festspieldichters als dualistisches Phänomen unfreiwillig entspränge, als „einestheils" und „anderntheils", als Menschenaffe mit einem Wort, ein spanisches zwieschlächtiges Doppelwesen.

1) („Blitz und Donner, die Bühne verfinstert sich und sie fechten in der Dunkelheit.")

2) (salen sobre la mesa, y abrazanse uno con otro.)

durchweht den ganzen Actschluss des Circe-Festspiels, als „grössten Zauber“ nicht die Liebeslust, sondern des Mannes thatfreudige, heldenkühne Freiheitsliebe feiernd, und des Festspiels Titel: „Ueber allen Zauber Liebe“ (El mayor encanto amor) erhöhend und verherrlichend zu dem Wahlspruch des von Ulysses überkommenen Achillesschildes: Ueber allen Zauber Freiheitsliebe, von Ruhmesthatendrang durchglüht.

Solcher Erweckung und Erkenntniss geht aber ein heisser Kampf vorher. Die Zauberin bietet ihre mächtigsten Bestrickungskünste auf, wovon des Ulises würdigster Genosse Antistes, den Gefährten berichtet; der edelste, mannhafteste Charakter im Festspiel, der Einzige, der von Circe's Künsten unberührt und unbefleckt geblieben. Ihm allein ist es auch beschieden, dem Ulises Schwung und Anstoss zu seiner schliesslichen Ermannung zu geben. Natur und Kunst, Naturzauber und Zauberkunst, müssen der Buhlmagin zur Fesselung und Umgarnung des Griechenhelden dienen. Mit allen Reizen der Landschaft, Vögelsang, Bachesmurmeln, Blumenwohlgeruch, der Lüfte Flüstersäuseln; mit allen Ueppigkeiten und Wollüsten künstlicher Lockungen, mit Sinne verzückender Musik, herzberauschenden Liebesliedern, in Selbstvergessenheit einwiegenden Taumelgenüssen — umwebt sie seine von Liebeslust entbrannte Seele, seine schmachtende Begierde. Und all die Reizungen angeschmeichelt, angekos't, eingetaucht ins trunkene Blut mit dem schmelzenden Wohllaut italisch-castilischer Versformen, — Nektar und Ambrosia als sprachliche Melodie, vom Uebersetzer mit der täuschenden Nachahmungskunst einer alle Tonweisen sich aneignenden Bastardnachtigall in das weichste, Ohren kitzelndste Deutsch umgeflötet.[1])

1) Circe. Hier an dieser grünen Stelle,
Wo man von dem blum'gen Rande
Beide glänzende Gefilde
Ueberschaut, der See, des Landes,
Solchen Gegensatz im Schönen,
Und so schön im Gegensatze,
Dass der Blick verlegen zweifelt,
Welches Gras ist, welches Wasser;
Weil in Lüften hier nur Bläue,
Dort in Wäldern nur Smaragden,
Sich in gleichen Wellen heben

Ulises' Einschlummern durch die stärkste von Circe's Zauberbesprechungen, durch ihren melodischen Sprachzauber, wird nur von Faust's Entschlummern, unter Mephistophles' berückendem Einschläfern, an poetischer Magie eines soporiferischen Eintauchens in ein Meer von lieblichsten Wahnbildern und, was das

Wie die Schäume, so die Matten,
Bei des Südwinds regen Seufzern
Und der Lüfte lindem Athem:
Kannst Du von der Jagd Ermüdung
Jetzo ruhn in meinen Armen,
Mein Ulysses.

Circe. En esta florida márgen,
Desde cuya verde estáncia
Se juzgan de tierra y mar
Las dos vistosas campañsa,
Tan contrariamente hermosas,
Y hermosamente contrarias,
Que neutral la vista duda
Cual es la yerba é el agna,
Porque aquí en golfos de flores,
Y allí en selvas de esmeraldas
Unas mismas ondas hacen
Las espumas y las matas,
A los suspiros del noto,
Y á los alientos del aura,
Puedes descansar, Ulysses,
Las fatigas de la caza
En mis brazos.

Ulyss. Du sprichst wohl:
Nur in ihnen Ruhe haben,
Kann die Seele; denn sie einzig
Sind das Ziel für ihr Verlangen.

Circe. Bei all' diesen Zärtlichkeiten
Fürcht' ich doch mich hintergangen.

Ulyss. Warum?

Circe. Weil ich denk', es währt noch
Die Erdichtung*), die wir hatten.

Ulyss. Niemals war sie es für mich.

Circe. Wer versichert mir's?

Ulyss. Mein Bangen.

Circe. Wer sagt mir's?

*) Im akad. Streitspiel.

grösste Wnnder, an schlummersüss einlullendem Versgeflüster weitaus übertroffen, worin alle morphischen Traumgeister, alle Zaubersäfte der Nepenthe wirken und weben, Sinne, Herz und Seele in Schlaf wiegend mit dem sanften Flügelwehen seligüppiger, die holdesten Truggebilde vorgaukelnder Phantasie.

Nachdem Circe's Nymphen, wie Mephisto's Capelle die

Ulyss. Mein innig Sehnen.
Circe. Es ist Trug.
Ulyss. Nein, laut're Wahrheit.
Circe. O, wer das doch wüsst', Ulysses!
Ulyss. Dices bien:
Pues solo en ellos descansa
El alma, porque ellos solos
El centro han sido del alma.
Circe. Con todas estas finezas
Temo, Ulysses, que me engañas.
Ulyss. Por que?
Circe. Por pensar que dara
Aquella ficcion pasada.
Ulyss. Nunca lo fué para mí.
Circe. ?Quien lo asegura?
Ulyss. Mis ansias.
Circe. Es engaño.
Ulyss. Es verdad clara.
Circe. ¡Quien, Ulysses, la supiera!
Ulyss.

Höre, Circe, und erfahr' es.
Eine Gottheit, entflammt von Racheverlangen,
Die wider Zeus und Juno sich darf stellen,
Gastfreundin dieses Staats von eis'gen Wellen,
In dieser Fluth von Silber einst empfangen,
Liess manches Jahr mich nach der Heimath bangen,
Liess immer höher die Gefahren schwellen,
Und meinem Leben sichrer nachzustellen,
Durch Sturm an Deine Schwelle mich gelangen,
Doch naht ich dieser sorglos, so geleitet,
Dass ich geschirmt vor Grau'n, vor Schauern bliebe,
Die Du ringsum auf Land und Meer verbreitet.
Dem Zauber siegt' ich ob, nicht sanftrem Triebe;
Die Liebe that, was er mir nicht bereitet:
Drum über allen Zauber ist die Liebe.

„Kleinen von den Seinen“ Faust, also auch den Ulises in Schlummer gesungen, lässt sie den Gesang schweigen, und Blumen

---

Ulyss. Escucha, Circe, y sabrás la.
Vengativa, deidad, deidad ingrata,
Que á la de Juno, y Jupiter se atreve
Huesped de esa republica de nieve,
Vecino de ese pielago de plata,
Tantos años la patria me dilata,
Y tantos contra mi peligros mueve,
Que, porque fuese mi vivir mas breve,
A tus umbrales derrotarme trata.
A ellos llegué, seguro y defendido
De escándolo, de horror, de asombro tanto.
Como has en tierra y mar introducido.
Tus encantos vencí, mas no tu llanto:
Pudo el amor lo que ellos no han podido:
Luego el amor es el mayor encanto.

Circe. Mit all' dieser Zärtlichkeit
Kannst Du mir die Schuld nicht zahlen,
Denn noch grösser war die meine.

Ulyss. Sag', wie so?

Circe. Hör' und erfahr' es.
Rachgierig, grausam, nichts Dir zu verhehlen,
Trotz Göttinnen von schmeichlerischer Milde,
Monarchin dieses Staats von seltnem Wilde,
Gebiet'rin dieser Fluth von Menschenseelen,
Lebt' ich: und, ganz Barbarin mich zu stählen,
Warf keinen aus das Meer an dies Gefilde,
Den unter falschem Namen, fremdem Bilde,
Blut'ge Magie nicht wusste zu entseelen.
Du kamst, Dich wollt' ich mörderisch bekriegen;
Doch sah ich bald, wie meine Kunst zerstiebe,
Und ward besiegt, da ich gedacht zu siegen.
So liess mein Zauber, scheu vor höh'rem Triebe,
Dem Liebeszauber meine Brust erliegen:
Drum, über allen Zauber ist die Liebe.

(Ulysses entschläft.)

Circe. Con toda aquesa fineza
La que me debes no pagas,
Porque fué mayor la mia.

Ulyss. De que suerte?

Circe. Oye y sabrás la.

und Vögel Flüsterlaute in seinen Traum giessen.[1]) Sabbathstille der Schlummerwollust und des Wollustschlummers. Plötzlich aufgestört von Waffenruf und Waffenlärm hinter der Scene; Trommelschall und Kriegstrompeten von beiden Seiten her. Circe, aus der Waldesstille von Pan's Mittagsruh plötzlich aufgescheucht von panischem Schreck. Ulises emporschnellend und lauschend den Klängen, wie ein edles Schlachtross der Trompete schmetterndem Lockruf zum Kampfe[2]); lauschend dem seelenhinreissenden Gesang der „Krieger lockenden Sirene".[3])

Vengativa y cruel, porque te asombres,
A pesar de deidades lisongeras,
Reina de esta república de fieras,
Señora de este piélago de hombres,
Vivé; y porque mas barbara me nombres,
Ninguno abortó el mar á estas riberas,
Que á mi sangrienta magica no vieras
Trocar las formas y mudar los nombres.
Llegaste tu, y queriendo tu homicida
Ser, burlaste mis liencias con espanto.
Queriendote vencer, quedé vencida.
Sí, mi encanto al mirar rindió mi vida:
Luego el amor es el mayor encanto.
(Duermese Ulysses.)

1) Flösset, Blumen, Waldgefieder,
Zu versüssen seine Träume,
Still in's rege Laub der Bäume;
Unterbrecht die Liebeslieder,
Rauschen lasse die Krystalle
Keiner dieser Bäche! Schweigend
Rinnet hin, ihr Quellen, zeigend
Mit gehorsam leisen Wellen,
Wie die Lieb' in mir beschaffen;
Und mit rednerischer Stille
Sagt, wie seine Ruh' mein Wille
Heilig achte.

2) Ulyss. Circe, o verzeih! Da hier
Krieg und Wuth entbrannt: wie bliebe
Ich wohl in dem Arm der Liebe?

3) Ulyss. Zögern gilt nicht länger hier;
Waffen weckten mich, und jene
Krieger-lockende Sirene

Nun im Wetteifer die von Antistes gefachte Kriegsmusik, und, auf Circe's Wink, die von den Nymphen angestimmten Buhl- und Liebeslieder. Ulises zwischen zwei Feuern: dem, sein Heldenherz mit dröhnendem Getöse entflammenden Kampfsingnale, und dem mit süssen Flötentönen und wollüstigem Turtelgirren Felsenbrüste schmelzenden Feuer zärtlicher Liebeslieder. Das eine Ohr von der Kriegs-Sirene bestürmt, und muthdurchbraust, das andere von der Sirene aller Sirenen, der Liebeslust-Sirene, mit Zaubersang berückt. O Dein Ulyses-Wachs in dieses Ohr, vielgeprüfter und viel herzkränkender Leiden Erdulder! Deine Lage zwischen den beiden Sirenen, traun sie ist die gefahrloseste nicht Deiner mühsalvollen Prüfungen! An Einem Ohr des Antistes' Ermannungsruf: „Waffen! Waffen!", am andern Ohr Circe's Sirenen-Stimmen „mit sanfter Musik": „Liebe! Liebe!" Ulises weiss nicht, wo er zuerst hinhören, und welchem Ohre er folgen soll. Jetzt fällt gar auch sein Nebenbuhler, Arsidas, mit seinem Waffenlärm in den des Antistes ein und damit ihm ins Kriegsohr: „Kämpfe! Kämpfe! Waffen! Waffen!" [1]) Kein Pankratiastenohr ward je so von Faustschlägen zerkracht und zerpufft, wie des Ithakerhelden der Kriegs-Sirene zugewandtes Ohr, von Antistes' und Arsidas' Paukenschlägen und Trompetenstössen. Letzterer — meldet Nymphe Flerida — lässt es keinesweges bei dem Waffenlärm bewenden. Der eifersüchtige Teufelskerl kommt mit einer Kriegs-

---

Traf die tiefste Seele mir.
Aquí no hay ya que esperar:
La guerra me ha despertado,
Porque en el alma ha tocado
La Sirena militar.

1) Ulyss. Waffen dort und Liebe hier
Hör' ich, und, den Streit zu dämpfen,
Muss ich mit mir selber kämpfen,
Schütze kaum mich selbst vor mir.
Gesang.
Ueber allen Zauber Liebe.

(Von der andern Seite hört man Waffenlärm und den Arsidas hinter der Scene rufen.)

Arsid. Kämpfe! Kämpfe! Waffen! Waffen!

flotte und schwerem Geschütz angefahren, dessen alleszermalmendem Donner sich nur Flerida's Schilderung vergleichen lässt. [1]) Es hängt Gewicht sich an Gewicht! Als dritter Lärmenbläser und Waffengetöser zieht Flerida's eifersuchtsentbrannter Liebhaber, Lisidas, heran, mit Arsidas im Bunde. Wehe Dir, viel und langerprobtes, Ulises-Dulderkriegsohr, das zu verstopfen, aller Bombast in Flerida's Flottenschilderung kaum hinreichen würde, gösse nicht Circe in das andere, von lockenden Flötenklängen umsäuselte Liebes-Sirenen-Ohr einschläfernde Töne, die den hin und her, an dem einen Ohr gezerrten und geschüttelten, an dem andern gekitzelten Dulder zum andernmal in einen tiefen Zauberschlummer tauchen, damit während Ulises' Schlafpause die Trinacrische Zauberhexe in eigener Person dem anrückenden Doppelfeinde und dessen Kriegsschaaren ein Phantomenheer, eine Fata-Morgana-Armee entgegenführe, bleierne Geistersoldaten aus der Zauberschachtel, und mit demselben die „flüchtigen Vulcane", das „bewegliche Flegra", den „tragbaren Aetna" und das „kreuzende Trinacria" zu Paaren treibe. [2]) Und wirklich lassen sich

---

1) — — — — — — —
Kommt er, dies Gebirg' anfeindend,
Jetzt und dieses Meer bedräuend;
Wohl mit Recht, da dessen Wellen,
Von der schweren Last erseufzend,
Ehrgeiz hegen, übermüthig
Sich zu Felsen aufzubäumen,
Da sie sehn von fern in ihren
Salzkrystallnen blauen Räumen
Flüchtige Vulcane schweifen,
Ein beweglich Phlegra steuern,
Einen tragbar'n Aetna laufen,
Ein Trinacria wird kreuzen.
Bombast Donnerwetter schnaufen,
Bomben aus der Nase schnäuzen. —

2) Circe. Schweige, schweige, sprich nicht weiter!
Und kein kriegrisches Geräusche
Komme zu Ulysses' Ohren,
Den ich hier, in süssen Träumen
Tief begraben, will verlassen . . .
Ich zieh aus mit Euch allein . . .
Ries'ge Heere stell' ich auf

die zwei Kriegs- und Eifersuchts-Aetna's mit ihren sämmtlichen Vulcanen, und schwimmenden Phlegrafeldern von Circe und ihrer noch chimärenhafteren Gespensterarmee, als Armeen, welche, blos auf dem Papier stehend, papierne Hexensoldaten vorstellen — lassen sich Arsidas und Lisidas mit ihren geharnischten Feuerspeiern in's Bockshorn jagen und in die wildeste Flucht sprengen.

Bis Ulises den Zauberschlaf ausgeschlafen, belustigen die beiden spanischen Clowns, Leporell und Clarin, die Zuschauer. Lebrel lässt den noch immer in der Affenverzauberung befindlichen Clarin seine Affenkünste ausführen und ihn eben seinen gelungensten Purzelbaum schlagen, als Antistes sich mit der Frage „Wo ist er?" ins Spiel mischt. Windhund (Lebrel) meint, er meine den Affen. Antistes meint aber den Ulises, den man auf einen Thron, wie andere Heldenkönige mehr, schlafend erblickt. Antistes und Genossen legen dem Schlafenden seine, nämlich Achilles überkommene Rüstung zu Füssen, wie der aus seiner Schlafsucht[1]) erwachte Ulises selbst angiebt[2]), doch nicht vollständig erwacht, und noch im Begriff sich den Sandmann der Zauberschlafsucht aus den Augen zu reiben, mit dem noch duseligen Vorsatze, die Rüstung nicht heldengemäss zu brauchen, sondern bisaufweiteres in diesem Tempel an den Nagel zu hängen[3]), und macht Anstalten, sich auf's andere Ohr,

In der Luftgefilde Räumen,
Die mit Ordnungen des Fussvolks
Und Geschwadern leichter Reiter
In fantastischen Gefechten,
Nachgeahmten Zügen, täuschen —
— — — — — — — —
Zieht Ihr Alle aus, gewaffnet
Mit diamantnem Schilde heute:
Leget ab den Schmuck der Venus,
Kleidet Euch nach Mars' Gebräuchen.

1) Pesado letargo ha sido
Este á que rendido estuve.

2) Doch was seh' ich?
Prangend neben meinem Fusse
Liegt Achill's getrieb'ner Harnisch.

3) — Kamst Du
Wider mich mir auch zum Schutze,
Doch häng' ich in diesem Tempel

das Heldenohr, und dessen Anhängsel, sich selbst, den Dulder Ulises, auf das schlafsüchtigste Schnarchen zu legen. Stimmen von allen Seiten erschallen, von unten und oben, vorn und hinten: „Keine Schmach den Waffen thue!“ Gleichzeitig öffnet sich ein Schlund, woraus erst Feuer schlägt, darauf ein Grabmal aufsteigt, in welchem Achilles ruht, mit einem Schleier verhüllt, dem vielgebrauchten Calderon'schen Katastrophenschleier, der, wie Achill's Waffen auf Ulysses, auf Aquiles' Todtenantlitz, zu katastrophischen Zwecken, vererbte. Aquiles fordert, unter dem Leichenschleier, seine Waffen zurück, den verschlafenen Ulises scharf ins Gebet nehmend [1]), dass er schleunigst absegele und an sein Grabmoment auf der Achilles-Insel [2]) seine Waffen aufhänge; wo nicht, wird ihm das Donnerwetter über den Kopf fahren. Der Sarg mit der verschleierten Achillesleiche versinkt.

Heut' Dich auf; da bleibt versunken
Im Vergessen Dein Gedächtniss.

1) Achill. Meine Waffen fordr' ich wieder . . .
Denn es wollen nicht die Götter,
Dass sie andre Herrschaft dulden,
Sondern neben mir im Grabe
Ueberdauern manch' Jahrhundert.
Und Du nun so weibischer Grieche —
Halt nicht in verliebtem Zauber
Sie gefesselt und umwunden!
Nein, entreisse Dich der Liebe
Magischen Beängstigungen,
Flieh Trinacrien, und des Meeres
Blaue Spiegelbahn besuchend,
Fahre nach der Winde Willkür
Hin auf seinen ebnen Fluren
— — — — — — —
Bis Du dem erlosch'nen Altar
Meines Grabmals nahst mit Grüssen,
Und dort diese Waffen aufhängst.
Zweifle nicht an dieser Kunde.
Willst Du nicht, dass laut ein Blitz,
Dass ein Donner furchtbar rufend
Es von Neuem Dir befehle . . .
(Verschwindet.)

2) Insel Leuke an der Mündung des Dniepr, jetzt angeblich Sidonisi.

Ulises gelobt sich, dem Auftrage des, im schweren Traum, wie er denkt, geschauten Gesichts Folge zu leisten, erklärt den herbeigeeilten Gefährten, dass er nun ernstlich entschlossen sey, die Lethargie üppiger Liebeslust abzuschütteln, „des Muths Triumphe zu begehen" und der berückenden Zauberin und ihren Künsten so schnell wie möglich zu entfliehen. [1] Gesagt gethan, die ganze Genossame wirft sich in die Rettungsflucht, am eifrigsten Clarin, den ein zufälliger Blick in einen ihm von Leporell vorgehaltenen Spiegel aus einem Affen von aussen und Griechen von innen in einen Griechen nach dem neuesten Styl umgestülpt hat: in einen Griechen von aussen nämlich und einen Affen von innen. [2]

Während dessen hat Circe mit ihren Fräulein und ihren aus der Luft gegriffenen proktophantasmistischen Turcos und Zuaven einen vollständigen Sieg über Arsidas und Lisidas, die sie gefangen daher führt, und deren aus Vulcanen feuernde Artillerieregimenter davongetragen. Greller Ton einer Zinke trifft Circe's Ohr, wie der Stich einer zischenden Schlange [3], ihren Triumph vergiftend. Die „verstimmte" Zinke bläst Ulises von der See herüber, wo bereits sein Boot munter dahin segelt. Er signalisirt der Zauberhexe durch das Sprachrohr, „hinter der Scene": „Die Vernunft hat mich befreit Von dem grössten Zauber Liebe". Circe bricht in Wehklagen und Jammerthränen aus, denen sie aber gleich ein Quos ego zuruft, damit ihre Thränen dem Fahrzeuge des Auf- und Davonschiffenden nicht noch mehr Salzwasser zuführen, und ihre Seufzer nicht noch blähender dessen Segel schwellen. [4] Flehentlich bittet sie den nun im

1) Ulyss. Fliehn von hier, denn Fliehn ist heut
Eine That des Heldenmuthes.
2) Lepor. Also geh' ich ohne Affen.
Clar. Zweifle nicht, ich war es, Bruder.
3) Circe. Doch weh der Liebe!
Welch' verstimmtes Horn! metallne
Schlange war's, die eben zischte
Durch die Luft.
4) Circe.
Nicht weinen muss, noch klagen, wenn Du fliehest;
Sonst geben Dir die Reise zu beschleun'gen,
Die Augen Wasser, Winde meine Seufzer.

Stillen triumphirenden Arsidas seinen Stahl mit ihrem Blut zu färben, aber nur recht rasch, ehe dort der „Falk", der „Delphin", „Jenes Ross", jener segelnde „Fels", jene „schwimmende Klippe", nämlich des Ulises Schiff, den Blicken sich entzogen.

Doch im Nu fühlt sie sich wieder als die, die sie ist, die grosse Zauberh— (hexe nämlich), Circe, und schleudert, statt einer Fluth von Flüchen, einen Sturm aus dem ff dem Entfliehenden nach; einen Sturm, der sich gewaschen, einen Meersturm, der dem Seedrachen verrathener Liebe den Kopf mit Feuer und Flammen waschen soll. [1]) Wer naht? Was schwimmt in Perlmutter-Nachen mit lazurblauem Seegel, schmuck wie Nautilus Argo daher? Die Schönfahrtseglerin von amtswegen, die Nereide Galàtea, die Gala-Göttin der Meeresstille, die nach beruhigten Stürmen auf sanftgeglätteten Wogen eine Lustfahrt hält; des Cyklopen Polyphem weisse, hartherzige Schöne [2]), die ewigheitere Meernymphe, auf die der Cyklop sein einziges in zärtlichem Thränenwasser schwimmendes Auge geworfen, das sie ihm aber mit strahlendem Lächeln zurück an den Kopf warf und den dazu die Schalmei so herzbeweglich kläglich blasenden Einaugriesen — flöten gehen hiess. Sie segelt heran auf dem klaren Meeresspiegel, worin sich, wie in einen Toilettenspiegel, ihr lächelndes Antlitz beschaut. In einem Triumphwagen schifft sie daher, von

---

1) Circe. Doch warum dem Himmel klag' ich?
Bin ich nicht die Magin Circe? . . .
Diese Meer' in Aufruhr sollen
Mit dem Himmel sich zu mischen
Streben . . . .
Feuer soll das Wasser hauchen,
Flammen diese Fluthen wirbeln.
(Es kommt Feuer aus dem Wasser.)
Dieser blaue Estrich brenne,
Die lasurenen Gefilde
Soll'n vor Blitzen Saaten scheinen,
Welche feur'ge Halme schiessen . . .

Und, wie gewöhnlich, eine glänzende Metapher durch Detailmalerei so in's Kleinste ausführen, bis die poetische Situation zu einer Email-Miniatur sich verwinzigt.

2) Ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέον ἀποβάλλῃ;
Theok. Kykl. 11 ff.

zwei Delphinen gezogen; „viele Tritonen und Sirenen mit musikalischen Instrumenten um sie her". Galatea kündigt sich der trinacrischen, feurige Stürme dem Ulises nachfluchenden Wetterhexe, Circe, als dessen Schutznymphe an, in dankbarer Erinnerung an den Brandpfahl, womit Ulises dem Cyklopen Polifemo das Auge ausglühte, der ihren Geliebten, den schönen Acis, mit einem Felsstück aus Eifersucht erschlagen.[1] Muss Circe, die Blitzhexe, vor der höhern Seemacht die Segel streichen; so ist sie doch auf ihrem Grund und Boden unumschränkte Zauberin und festländische Selbstherrscherin von Teufels Gnaden, die im Nu ihren Seesturm in Landstürme umfluchen, und sie als solche auf den Prachtbau ihres Zauberpalastes werfen kann, den sie nun auch zurstelle auf ihren Wink zum feuerspeienden Berg Aetna, racheflammend, toben.[2] Sie selbst versinkt unter den Trümmern des Palastes mit ihren dienstbaren Höllengeistern, weil sie über ihren Zauber der Liebe Zaubermacht erkennen muss und verschwindet, als ihren letzten unterirdischen Dämon schauerliche Nacht heraufbeschwörend, die auf ihr Versinken

1) Angulus e saxo totum tamen obruit Acin.
Ovid Met. XIII. v. 882 f.

In Calderon's Festspiel äussert sich Galatea hierüber folgendermaassen:

Galatea bin ich, Doris
Und des mächt'gen Meergebieters
Nereus Kind; die Acis, jenen
Unglücksel'gen Jüngling, liebend,
Durch barbar'sche Eifersucht
Fiel des Polyphem, des grimm'gen
Ungeheu'rs, der unsrer Hochzeit
Süsses Brautgemach vernichtet
Mit geworfnem Fels. — —
An dem bäurischen Riesensohn
Schaffte Rache mir Ulysses . . .

2) Circe. Stürze denn sein schöner Prachtbau
Ein in Trümmern, tief vermodert . .
Und an seine Stelle trete
Nun ein feuerspei'nder Gipfel,
Der den Mond in Flammen setze,
Und die Sonn' in Dampf verfinstre.

(Der Palast der Circe versinkt, und an seiner Stelle erscheint der Aetna, welcher Feuer speit.)

folge.[1]) Hierauf lässt die Meerhuldin Galatea das auf ihrem Wasserelemente, dem Gartenteiche im Lustschloss Bueno Retiro, dargestellte Festspiel von ihren Seecavalieren und Meerhoffräulein, den Tritonen und Sirenen, durch einen anmuthigen, in den schönsten Wellenlinien ausgeführten Tanz beschliessen. Als entsprechendes Endegut des dritten kunstmeisterlichsten, eines grössten Dichters, zumal Hoffestspieldichters, würdigen Actes, der sich auch dadurch auszeichnet, dass er sich freier von den Flecken des Calderon'schen Komödienschema's hält, die seinen, Calderon's, wie Jacob's Brunnenstecken, gesprenkelten Zauberstab schmücken, in dessen Flecken sich die Calderon'sche Komödie versehen, und lauter schematisch gefleckte Bühnenstücke, profane und heilige Festspiele, warf.

Eine beredte Schilderung der unter Philipp IV. zu Buen-Retiro veranstalteten poetisch-musikalisch-orchestischen Festspiele giebt D. Gaspar Melchor de Jovellanos.[2]) Eine Uebersetzung der Stelle findet der Leser in H. v. Schack's Gesch. d. Dr. K. u. Litr. in Span. III. S. 187 f.

Das weitere Dutzend der mythol. Festspiele Calderon's [3])

---

1) Y yo, pues de mis encantos
A saber que es mayor vine
El amor —
Muera tambien, y suceda
A mi fin la noche triste. (Húndese.)

2) Memoria sobre las diversiones publicas etc. Madr. 1812. p. 61. Wieder abgedr. in Jovellanos' gesammelten in die Bibl. de Aut. Esp. aufgenommenen Schriften. t. I. —3) Ni Amor se libra de amor. (Auch Amor erliegt der Liebe.) 1640. Eine geringhaltige festfeierliche Inscenirung des Mythus von Amor und Psyche nach Apulejus. Eco y Narciso gedr. 1672. Von Gozzi*) nachgeahmt, und, wie in der Regel alle diese Nachbildungen spanischer Muster, vergröbert. Ein Unterschied, der sein Parallelbild vielleicht in dem Verhalten von Calderon's Eco-Narciso-Spiel zu dem Fabliau 'Lai de Narcisas' der alten Normännischen Trouvère finden dürfte. — Amado y aborrecido (Hier geliebt und dort gehasst.) Die zweite Ausgabe 1656, mithin der erste Druck, nicht, wie V. Schmidt angiebt, von 1657, enthalten in Octava Parte der 'Comedias nuevas escogidas de los mejores

*) Eco y Narciso, Opera di Carl. Gozzi, Ven. 1772. t. V. p. 389.

bleibe der Aufzählung und den Inhaltsanzeigen des würdigen Val. Schmidt als dessen unveräusserlicher Besitz und literarhistorischer

ingenios de España'.*) — El Golfo de las Sirenas. Eine in dem königlichen Lustschloss Zarzuela 17. Jan. 1657 aufgeführte Fischeridylle, worin Scylla und Charybdis sich leidenschaftlich in Ulysses verlieben. — La Fiera, el rayo y la piedra (Die Waldfrau, der Strahl und der Stein). Im Palast von Buen Retiro zuerst aufgeführt Mai 1652.**) In den drei Titel-Emblemen werden die Wirkungen der selbstsüchtigen Liebe des Cupido verbildlicht. Der Strahl deutet auf die den Iphis als Blitzesflamme entzündende Anaxarete (Ov. Met. XVI, 698), die aus Lieblosigkeit zum Donnerstein erhärtet. Bei aller erstrebten Tiefschau allegorischer Deutung des Naturgeistes ermangeln diese Dichtungen doch der sinnvollen Ergründung mythologischer Ideen, ermangeln der Einsicht in das Naturwesen und vor Allem eines wissenschaftlichen Begriffs der Natur- und Göttermythen. Inabsicht auf poetisches Fabelverständniss und durchschimmernden Sinngehalt dürften selbst des Apulejus Dichtungen den Vorrang behaupten. — La púrpura de la rosa. (Der Purpur der Rose.) Ein Zarzuela-Festspiel, aufgeführt zur Feier von Ludwig's XIV. Vermählung mit der Infantin Maria Teresa, und des im Nov. 1659 geschlossenen Pyrenäischen Friedens. Einer, von der personificirten Zarzuela in der Loa gegebenen Andeutung zufolge ist dieses Festspiel 1660 verfasst. Die Fabel des Stückes ist die von Venus und Adonis. Nach einer Stelle im Festspiel war dies das erste durchgängig gesungene Drama in Spanien. — Andromeda y Perseo. Zum erstenmal gespielt 18. Mai 1653, in Coliseo zu Buen Retiro, gelegentlich der Wiedergenesung der Königin, laut Notiz des Leon Pinelo. „Diese Oper zeigt, bis zu welcher Vollkommenheit das Maschinenwesen damals auf der spanischen Bühne gediehen seyn musste, im Gegensatz gegen die Einfachheit des altenglischen Theaters."***) — Celos aun del aire matan. (Eifersucht selbst auf die Luft tödtet.) Gedr. 1662.†) Fabel von Cephalus und Procris††), dem Doppelthema und Schema gemäss, verbunden mit Herostrat's Verbrennung des Dianentempels zu Ephesus. Der berühmteste aller Brandstifter figurirt hier als Liebhaber von Diana's Nymphe, Aura, wie denn von jeher zwischen Luft und Brand, Wind und Feuersbrunst ein zärtliches Verhältniss bestand. — La estatua de Prometeo. Verf.

*) Vgl. „Bemerkungen des Herausgebers" (Leop. Schmidt) von Val. Schmidt's „Die Schauspiele Calderon's, zu S. 329. — **) Nach Angabe des Leon Pincio 'Historia de Madrid'. — ***) V. Schmidt. S. 328. Den altenglischen Hoffestspielen fehlte es ebenfalls nicht an Machinerien und Schaugepränge, wie sich zeigen wird. — †) Parte diez y nueve de Comedias escogidas. — ††) Ovid. Met. VII, 756.

Fideicommniss oder „todte Hand" überantwortet. Den Kunstcharakter der Calderon'schen Fiestas wird unser Leser aus unseren

---

1679, nach dem Nimweger Frieden (1678). Prometheus wird hier als Verfertiger der Statue der Minerva vorgeführt. Diese Göttin ist mit der Pallas in Gegensatz gestellt, als Göttin der Weisheit gegenüber der Göttin roher Gewalt und Leidenschaft; erstere das Idol des Prometeo, letztere des Epimeteo, seines Bruders. Die daraus entstehenden Conflicte bilden die wunderliche Fabel des Festspiels, das, wie die meisten, die mythologischen Glocken läuten hört, ohne recht zu wissen, wo sie hängen. Ein besonderes Raffinement mythologischer Hermeneutik zeigt sich in der Erfindung, dass die von Prometeo verfertigte Statue der Minerva nicht deren wirkliche olympische, sondern tellurische Bildsäule vorstellt, als welche sie Pandora ist, mit der sich Prometeo schliesslich vermählt; nach Umstürzung des Cultus der Pallas und der Discordia. — Apolo y Climene,*) verf. 1639. Calderon macht die Climene zur Tochter des Admet, der seine Tochter — wie im „Leben ein Traum" der Polenkönig seinen Sohn Sigismundo — aus Furcht vor einem Orakelspruch, in einer Klause, abgesperrt von allem Verkehr mit Männern, erziehen lässt. Mit dieser Fabel sind zwei andere, nach Ovid, die Liebe der Clytie zu Apollo**), und des Zephir's Liebschaft mit Flora***) verflochten. Der Umgang mit diesen beiden verliebten Genossinnen regt in Clitie's klausnerreinem Herzen Liebesahnungen auf, mit Hülfe der unsichtbaren die Prinzessin-Priesterin umschwebenden Geister der Liebeslust und Sehnsucht. An den machtlosen Verwickelungskünsten in der Gartenscene der zweiten Jornada könnten die attrappenvollsten Wirrspiele der Mantel- und Degenstücke noch lernen. — El hijo del Sol Faeton. Zuerst auf dem Teich-Theater von Buen-Retiro aufgeführt, 12. Mai 1639, als zweiter Theil zu 'Apolo y Climene'. Faeton kommt hier aus dem Geleise mit den Sinnenreizen, aus Eifersucht auf seinen Nebenbuhler, Peleo, der Faeton's Geliebte, Tetis, gewaltsam entführt. Tetis' beglückter Liebhaber ist aber Epafo, der als ganzer Mensch den Faeton, den Zwitter von Halbmensch und Halbgott, aussticht; wie etwa das griechische Drama, als echtes mythologisches Festspiel, das halbschürige des Calderon, das nicht Fisch und nicht Fleisch ist. 'No sois carne ni pescado', wie der Bauer-Gracioso in Calderon's Zarzuela 'Laurel de Apolo' sagt.†) —

---

*) Ov. Met. I, 750. — **) IV, 256. — ***) Fast. V, 195. — †) Die in dem Aufsatz (N. Rhein. Mus. f. Philolog. Jahrg. X. S. 313 ff.) „Ueber Calderon's Behandlung antiker Mythen", von Leop. Schmidt, entwickelten Gesichtspunkte hat der Verfasser in der „Vorrede" zu Val. Schmidt's Werke: „Die Schausp. Calderon's" in dankenswerther Kürze zusammengestellt (S. XXIV.): „Calderon schöpfte seine Kenntniss der alten

umständlichen Analysen von dreien dieser Stücke hinlänglich erkannt haben.

Fineza contra Fineza. (Aufopferung gegen Aufopferung.) Gedr. 1672.*) Die Fabel dreht sich um den Wettstreit zwischen Diana, der Göttin der Keuschheit, und Venus, der Göttin der Liebe; welche von Beiden die mächtigere Gottheit sey: durch den Endymionkuss hatte Diana schon von vornherein der Venus gewonnen Spiel gegeben. Wie der keusche Mond der Göttin Diana Naturbild, den Ruf der Keuschheit nur dem Umstande verdankt, dass er von der flammenden, gleich Liebesfeuer verzehrenden

---

Mythologie, theils aus dem Ovid, theils aus den Werken der drei italienischen Mythologen, welche im 17. Jrh. noch in unbestrittenem Ansehen standen, des Boccaccio, Gyraldus und des Natalis Comes, deren letzterem er namentlich dann Vieles entlehnte, wenn es ihm auf ein reiches Detail mythologischer Züge ankam . . . Indessen hat er sich keineswegs immer damit begnügt, den in diesen Quellen überlieferten Stoff ohne Weiteres in dramatische Form zu giessen, oder auch, was er freilich vielfach gethan und was ganz im Geiste seiner Zeit lag, zu allegorischer Darstellung allgemeiner Gedanken zu benutzen†), sondern bisweilen wusste er auch den eigenthümlichen Sinn und Gehalt der mythologischen Gestalten und Hergänge mit poetischem Verständniss zu belauschen††) und in überraschender Weise neu zu beleben . . . Am meisten aber verdient sein Verhalten gegenüber einer Klasse von Mythen Beachtung, welche er mit besonderer Vorliebe zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht hat, da sie seiner Neigung, auf der Bühne die Kunst des Machinisten recht glänzen zu lassen, in hohem Grade Vorschub leisteten und zugleich wohl durch Ovid's anmuthige Einkleidung besonders seine Aufmerksamkeit auf sich zogen: der Klasse der Verwandlungsmythen.†††) Diese behandelt er nämlich durchweg in einer durch die innerste Verschiedenheit antiker und moderner Anschauung*†) bedingten Abweichung von ihrer Darstellungsweise nicht nur bei Ovid, sondern bei den Alten überhaupt, indem er, statt der Umgestaltung des physischen Organismus, die von diesen einzig hervorgehoben wurde, die innere

---

*) Das letzte Stück im vierten Theile, das noch bei Lebzeiten des Dichters in seinem hohen Alter erschien. Und welch' ein Unterschied zwischen diesem welken Drama und der herrlichen Bearbeitung von Amor und Psyche ('Ni Amor libra de amor'), womit der dritte Theil schliesst! V. Schmidt. S. 342.

†) Und dadurch den Geist der Mythe zu fälschen! — ††) Wie der Satyr die Nymphe, um ihr Gewalt anzuthun. — †††) Was mehr oder weniger Calderon's Stücke alle, insonders aber die Mantel- und Degenspiele sind. — *†) Will sagen, spanisch dualistischer Anschauung, die Maus und Frosch durchweg an den Beinen zusammenbindet.

Nun mag der kundige Lootse, Val. Schmidt, unser Fahrzeug in die Bucht der Calderon'schen Schauspiele „aus der alten oder neuen Geschichte, romantisch umgebildet",

Sonne nur den matten Abglanz als Schein und gläserne Maske borgt, und vornimmt, hinter deren Eisglanz er seine geheimen Nachtgedanken und seine am wogenden Busen der üppigen Meerfluth gefeierten Orgien verhüllt: so verbirgt auch die Göttin der Keuschheit selber hinter dem blauen Stahlpanzer ihrer schwachen Liebesabwehr und ihrer eisigen Spröde die verhohlene Hirschbrunst, deren Embleme sie als Diana von Ephesus in Gestalt von Hirschköpfen im jungfräulichen Gürtel trägt, der die andere Hirschhälfte dem Anblick so unerforschlich entzieht, wie der Mond seine der Erde abgewandte Seite hinter der gleissenden Keuschheitsmaske versteckt hält. Herostrat's Feuersbrunst war gleichsam nur der Reflex von Diana's unter ihrem jungfräulichen Gürtel heimlich gewahrter, und wie im Brand des Ephesustempels zum Ausbruch gekommener Liebesbrunst. Göttin Diana ist eben nur die Venus selber als Keuschheits-Tartüffin, und Calderon's 'Fineza contra Fineza' gleichbedeutend mit

Umwandlung des geistigen Wesens darin zur Hauptsache macht.*) Darauf hat er ein mit Consequenz von ihm festgehaltenes System gegründet, nach welchem er den Uebergang des Menschen in ein Thier, eine Pflanze oder in einen Stein als eine geringere oder grössere Erstarrung und Verdumpfung des specifisch Menschlichen betrachtet, die immer durch Verschuldung herbeigeführt ist, während im bezeichnenden Gegensatze dazu die Verflüchtigung des Menschen in das gleichsam geistähnliche Element der Luft, wo sie bei ihm vorkommt, stets als eine befreiende Erlösung aus irdischem Ungemach erscheint.**)

*) Der wahre Grund solcher Behandlung liegt vielmehr wieder nur, unseres Bedünkens, in der Unfähigkeit, das Naturwesen in seiner untrennbaren Einheit von Physis und Psyche zu erfassen, und daher auch nicht den tiefinnigsten Sinn der mythologischen Verwandlungsidee zu begreifen. In dieser Identität von Geist und Körperlichkeit und ihrem Verständniss liegt gerade das Poetische der Mythen, und die tiefere Anschauung der Natur und Menschenwelt; keineswegs im unvereinbaren Zwiespalt, in dem sie der abstracte Verstand, durch eine Reflexions- nicht Intuitionsoperation, als grund- und wesenverschieden auseinanderreisst. Eines der eclatantesten Beispiele dieser Zerspaltenheit in abstract scholastischen Verstand und intuitive Phantasiegestaltung, selbst bei der innersten vertieftesten poetischen Arbeit, liefert eben Calderon's Behandlung der griechischen Mythen. — **) Diese Ideen liegen schon in den griechischen Verwandlungsmythen. Das Transsubstantialistische in der Calderon'schen Festspielmythe ist abermals nur eine verchristlichende Fälschung der griechischen Naturvergeistigung, die in ihrer reinen Symbolik zu belassen ist.

bugsiren. „Romantisch umgebildet" liessen wir uns schon gefallen, wenn nur nicht romantisch missgebildet, wie z. B.

„Wurst wider Wurst": Ob Endymion- ob Adonis-Wurst — der Keuschheits- wie der Liebesgöttin ist, bis auf ihre Lieblingswurst, Alles Wurst. — 'El Laurel de Apolo'. (Apollo's Lorbeer.) Die Fabel von Apollo und Daphne (Ov. Met. I. 452) verflochten mit der Mythe von Apollo's Sieg über Python (Ov. M. I. 438) und mit Apollo's und Cupido's Streit (Met. I, 454). Val. Schmidt theilt folgende Notizen mit: Voran die Hinweisung auf eine Stelle, wo Calderon dieses Zarzuela-Feststück eine kleine Fabel nennt, in welcher wie bei den Italienern gesungen und gesprochen wird.*) Die Loa und der erste Act wurden aufgeführt zur Feier der Geburt des Prinzen Philipp Prospero**) (geb. 18. Nov. 1657, gest. 1. Nov. 1661), und so gedruckt 1664, im dritten Theil der Comedias des Dichters. Den Auftrag dazu gab Maria Teresa, nachmalige Königin von Frankreich***) . . . Der Inhalt ist die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer aus Ovid's Metamorphosen 1, 452, womit, wie bei Ovid, verbunden ist Apollo's Sieg über Python (Met. 1,438) und der Streit zwischen Apollo und Cupido (Met. 1,454.) — Fieras afemina amor. (Wilde macht Liebe weibisch.) In seinem späten Alter musste unser Dichter noch das Geburtsfest der Königin Mutter auf Befehl ihres Sohnes Karl II. verherrlichen. Wahrscheinlich war der ganze Auftrag sehr gegen seine damalige Neigung, da er sich schon ganz der geistlichen Poesie (den Autos) gewidmet hatte. Die Pracht und Vollkommenheit der Decorationen und der Maschinerie, nach Calderon's eigener Angabe, lässt Alles, was wir je von Spectakelstücken gesehen oder gelesen haben, weit hinter sich zurück. „Leider aber erkennen wir dafür in dem Gedicht selbst kaum den grossen Meister wieder: so sehr ist das, was früher eigenthümliche, aus dem Geist entsprungene Schreibart war, in Manier entstellt, so sehr ist Alles auf Schein und Effect berechnet, und so wenig Charakter und Gesinnung in den handelnden Personen ausgedrückt."†) Dieses Todesurtheil scheint uns insofern zu streng, weil auf das Haupt dieses einen Festspieles Fehler gehäuft werden, die mehr oder weniger, mit den

---

*) No es comedia, sino solo
Una fabola pequeña,
En que á imitacion de Italia
Se cante y se representa.

**) Prinz von Asturien (Thronfolger). Bei Hartzenb. unter Jahreszahl 1658 wird der Geburtstag 20. Nov. angesetzt.

***) Baste ser su comisaria
La hermosa Maria Teresa.

†) Val. Schm. S. 343.

La gran Cenobia [1]),
Die grosse Cenobia [2]),

die selbst der meererfahrene Lootse und Hafenmeister aller romantischen Häfen gleich bei der Einfahrt als eine Untiefe, oder Sandbank, als ein „flüchtig hingeworfenes" Jugendwerk kennzeichnet. „Der Styl ist geziert, und die Situationen sind nur auf augenblicklichen Effect und Prunk angelegt. So berichtet der römische Feldherr Decius, in Trauerkleider gehüllt, dem neuen Kaiser sein Unglück und die Schönheit und die Klugheit der Zenobia in einer langen, kläglich-pathetischen Rede, in welcher alle Modefehler der damaligen neueren Dichter angehäuft sind". Nicht viel angehäufter, als ähnliche „lange kläglich-pathetische" Expositions-Reden in anderen Stücken, die der romantische Meergreis auf Muscheltrompeten mit Tritonbacken feiert. „Ueber Anfang von Act 2. vergleiche man Trebellius Pollio, Triginta Tyranni 29 und Vopiscus, Aurel. 26". Wir werden uns hüten, classisch-romantischer Palinurus! Krebse wer Lust hat in diesen geschichtlichen Quellen, um sich zu überzeugen, dass sie allesammt dem grossen Calderon, Anfang seiner Dreissiger, so unbekannt geblieben, wie den Afrikareisenden noch zurstunde die Quellen des Nils; und daraus zu lernen, dass Kaiser Decius nicht

---

seltensten Ausnahmen, jedem der Dramen des hochgefeiertsten und grössten Kunstmeisters der spanischen, ja — ging es nach A. W. Schlegel — aller Bühnen, anhaften. Das wilde von der Liebe weibisch gemachte Thier ist Hercules, und die Schöne, die ihn zum Weibe macht, Jole, infolge einer Verwechselung derselben, vonseiten des Dichters, mit Omphale. Jole's erheuchelte Liebe schmeichelt das Heldenwild in Weiberröcke und streichelt ihm Wocken und Spindel in die Hand. Krieger und Frauen finden ihn, Liebe wimmernd, zu Jole's Füssen. Mit Hohngelächter fallen Libyens Krieger über ihn mit Keulen, die Weiber mit Zungen und Nägeln über den zum Weibe vor Liebe gemachten Fiera her. Alkmene's und Jupiter's dreier, Liebesnächte Sprössling und fünfzig Jungfernbezwinger in einer Nacht würde dem schmachvollsten Ende, dem Tod der Lächerlichkeit erliegen, wenn nicht die Musenführerin, Nymphe Calliope, ihn den Keulenschlägen der libyschen Hohnlacher und den mit scharfen Fingernägeln bewaffneten Zungen der libyschen Frauen entrisse.

1) Gedr. Nov. 1635. — 2) Uebers. v. Gries. Bd. I, und in's Französische von Montauban 1650.

Kaiser Aurelian's Nachfolger war, zu dem ihn Calderon macht, und dass die grosse Zenobia nicht den Kaiser Decius geheirathet hat, wie die gran Cenobia des grossen Calderon. „Der Gracioso Persio erinnert an Shakspeare's Parolles in Ende gut, Alles gut". Das Lügen und Bramarbasiren mag der Gracioso Persio mit Parolles gemein haben; aber nur mit dem grano salis, dass Gracioso Persio, wie die Zunft der Graciosos überhaupt, sich und ihre Spässe in einem Athem preisgeben und travestiren; während Parolles den prahlerischen Rüpel und Schurken erst aus der würdigen Tapferkeitsmaske mit Skalpirmessern muss häuten lassen. Gracioso Persio erinnert daher an Parolles nicht viel anders, als Calderon's grosse Cenobia an die Königin von Palmyra erinnert; als die Palme, die sie verdient, an die Palmen von Palmyra erinnert, und endlich als Calderon's in der Gran Cenobia verherrlichter Kaiser Decio, Kaiser Aurelian's Nachfolger, in seiner eigenen Nachfolger-Rolle, in späteren Calderon'schen Stücken, wo er das Stichblatt und die bête noire wegen seiner Christenverfolgungen abgiebt, an sich selbst erinnert. Doch wollen wir uns daran erinnern, dass der vom mantisch-romantischen Meergreis uns gleich bei der Einfahrt in den biscayischen Meerbusen von Calderon's ausserspanischen, und gleichwohl mit Haut und Haar spanischen Dramen ertheilte weissagende Wink eine kritische Warnungs-Bake bedeute, die uns die Umschiffung der Untiefe, 'La gran Cenobia', ernstlich anräth.[1]

1) Als gebrannte Kinder, die das Feuer scheuen, wollen wir uns, der Leser und wir, an der Comedia des irländischen Heiligen und Bekehrers von Irland, an dem „Fegefeuer des heiligen Patricius"*) (El Purgatorio de San Patricio) nicht die Finger verbrennen, mit welcher im Wahnsinn augenrollenden Ekstase auch dieses „Fegefeuer" von dem gelehrtesten aller Calderon'schen Legendenforscher, Val. Schmidt, bis in den siebenten Himmel emporgepriesen wird. Die Hauptbekehrung, mithülfe seines Fegefeuers in der irländischen Höhle des Trophonius, vollbringt der Heilige Patricio an dem hartgesinnsten Christuslästerer und mit allen Höllenlaugen der spanischen Sünder gewaschenen Ludovico Enio, nachdem der heidnische König von Irland, Egerio, von den Gluthen der

*) geb. 377 bei Al-Cluyd in Schottland. Die Legende von Patric.: Acta Sanctor. Boll. vom 17. März. Calderon's Purgatorio-Komödie erschien 1635 im Druck.

Zum Schluss von Calderon's fremdgeschichtlicher Comedia,

Júdas Macabeo [1],

worin dieser als erster Theil [2] eines in Aussicht gestellten zweiten dem Publicum sich empfiehlt, giebt Val. Schmidt im

---

Purgatoriohöhle, in die er, unbussfertig, hinabzusteigen sich erkühnt hatte, verzehrt worden; nachdem Ludovico die entführte Geliebte, des Königs Tochter, Polonia, auf der Flucht ermordet hatte, mit der er nach Jahren sich doch wieder bei der Fegefeuerhöhle zusammenfindet; nachdem Ludovico einem ihm begegnenden verkappten Manne die Verhüllung abgerissen, worauf er, ein Todtengerippe erblickend, das ihm zuruft: „Ich bin Ludovico Enio!“ *) besinnungslos vor Entsetzen hinstürzt. Schrecken und Niedersturz rütteln sein Gewissen wach. Musik tönt ihm das Wort Fegefeuer entgegen. Der längst unter die Seligen und Heiligen aufgenommene Patricio schmiedet das Eisen der Bekehrung, dieweil es glühend vom Fegefeuer. Ludovico steigt busszerknirscht in die Patricio-Höhle, aus welcher er schwerbetäubt zurückkehrt, und stattet von den daselbst erlebten Schauernissen zweien vor der Höhle erschienenen Klostergeistlichen einen viercolumnenlangen Bericht ab. In den Feuerstrudel hineingewirbelt, erzählt er, fühlte er sich beim Anblick der darin geläuterten Seelen ermuthigt und gestärkt. Zuletzt gelangte er bis in die Nähe der himmlischen Stadt, deren Herrlichkeiten er mit Calderon'schem Pinsel ausmalt, die er jedoch, als Sterblicher, nicht betreten durfte, vor welcher aber ihn der Fegefeuerheilige, San Patricio, mit lobsingenden Engel- und Heiligen-Schaaren begrüsste, ihn selig preisend, dass er die Fegefeuerprobe so glücklich bestanden, **) und schliesst Bericht sammt

---

1) Gedr. März 1636.

2) Y del fuerte Macabeo
A la primer parte dió
El auctor dichoso fin.

---

*) Embog. ¿No te conoces?
Esto es tu retrato propio
Y soy Ludovico Enio. (Desparece.)
Ludov. . . . . .
Muerto soy. (Cae en el suelo.)

**) Despues de todo venia
Glorioso y resplandecente
Patricio, gran patriarca,
Y dandome parabienes
De que yo, antes de morirme
Una palabra cumpliese.

Beginn seiner Notizen zu dem Stück, seinen Senf von so ungewöhnlicher Schärfe, dass ihm selber die Thränen aus dem einen sonst über ähnliche Fehler in andern Calderon'schen Dramen zugedrückten Auge hervorquellen: „Ein zweiter Theil von Calderon ist nicht erschienen, und wir wünschten, auch der erste wäre es nicht . . ." „Die Charaktere sind flüchtig und unbestimmt hingeworfen, und der Sprachgang ist tändelnd und herzlos." Bei wie vielen anderweitigen, über die grünen Lorbeerbäume gelobten Calderon'schen Stücken wäre dieser Senf keineswegs moutarde après diner gewesen! Das Spassige ist, dass der Tölpel Chato sich über einen 'Judas Macabeo' lustig macht, der vor dem Calderon'schen aufgeführt worden [1]) und durchgefallen war. „Eine

Komödie mit Aufzählung aller Legendenquellen, aus denen er ihn und sie und sich selber geschöpft*), dass Val. Schmidt mit seiner Legendengelehrsamkeit einpacken und, daraus belehrt, nun erst mit ihr vor die rechte Fegefeuer-Schmiede gehen kann. Dem Fegefeuer des h. Patricio verdankt „green Erin" noch heute seine Grüne, seine Blüthe und seine Feniers.

1) Wahrscheinlich unter dem Titel „Jerusalem":

Jonat. Hoy escribe su tragedia
Con sangre Jerusalen.
Chato. Y si no la escribe bien,
Se perderá la Comedia.

*) — con esto acabe
La historia que nos refiere
Dionisio el gran Cartusiano
En Enrique Salterense,
Cesario, Mateo Rodulfo.
Domiciano Esturbaquense,
Membrosio, Marco Marulo,
David Roto, y el prudente
Primado de toda Hibernia
Belarmino, Beda, Serpi,
Fray Dunas, Jacob Solicio
Mensigano, y finalmente
La piedad y la opinion
Cristiana que lo defiende.

Der christliche Glaube daran, der Hauptzeuge, und die Hauptquelle, die alle anderen Bürgschaften und Quellen, selbst die von Val. Schmidt beigebrachten, überflüssig macht.

ausführlichere Zusammenstellung" — mit dem Geschichtlichen bei Josephus nämlich — „verdient es nicht", Calderon's 'Judas Macabeo' nämlich. Beim heiligen Crispino! Jener berühmte Kenner und Kritiker des spanischen Theaters, jener gefürchtete Schuhflicker und Chef der Madrider Theater-Klake hätte dem spanischen tragischen Stiefel nicht nachdrücklicher das Lederzeug durchklopfen und auspochen können mit seinem Hammer! —

Gott sey Dank, dass uns Calderon's dritte fremdländische Geschichtskomödie

Amor, honor y poder [1])
(Liebe, Ehre und Macht),

wieder in das Fahrgeleis seiner gewöhnlichen Intriguenstücke bringt; dass wir bei ihr von allem Geschichtlichen getrost absehen können, und uns lediglich an die landläufige Verwickelungsschablone halten dürfen! Dass wir in Eduardo III., Rey de Inglaterra, jeden andern König Eduard zu erblicken volle Freiheit haben! Desgleichen hinter Enrico de Salveric, hinter seinem Vater, dem alten Conde de Salveric, und dessen Tochter Estela de Salveric durchaus nicht Stammglieder des altenglischen gräflichen Hauses Salisbury zu suchen brauchen, sondern die gemeingültigen Spielfiguren jeder beliebigen Calderon'schen Komödie! Dass wir endlich bei diesem nicht einmal in den Schein eines englisch geschichtlichen Drama's verlarvten, vielmehr specifisch spanisch-gemeinörtlichen Intriguenspiele noch entschiedener, als bei 'Judas Macabeo', jedweder „Zusammenstellung", insbesondere mit jener pseudoshakspeareschen, die Liebe Eduard's III. und der Gräfin von Salisbury behandelnden Tragödie, überhoben zu seyn, uns erachten mögen, dürfen und sollen!

Im Forstgebirge bei Schloss Salveric (Salisbury), jagt König Eduardo. Der Erbherr von Salveric, Enrico, fällt dem scheugewordenen, mit einer Dame vom Jagdgefolge durchgegangnen

---

Jonat. Hoy entre sus tiros fieros
Verás como rompo yo.
Chat. Y no le harán mal, si no
La acierta, los mosqueteros.

1) gedr. Oct. 1633.

Pferde in die Zügel und bringt die Ohnmächtige auf sein Schloss. Hier erholt sich die Dame, bevor noch Enrico's Schwester Estela mit dem Besprengungswasser herbeieilt, dank dem entgegengesetzten Element, dem Feuer, das Enrico, vor der bewusstlos Daliegenden, in seinen ersten Liebesregungen für die unbekannte Dame, athmet, auf deren Antlitz purpurner Schnee und schneeiger Purpur den englischen Bürgerkrieg der rothen und weissen Rosen auskämpfen.[1] Als Enrico aber den hinzugetretnen König, dessen eigentliches Jagdwild Enrico's Schwester Estela ist, in der aus der Ohnmacht Erstandenen seine Schwester, Prinzessin Flerida begrüssen hört, fühlt er sich und sein Liebesfeuer plötzlich wie von Wasser übergossen und spritzt es in fünf Aparte-Ay's[2] von sich, ob der Verwegenheit seines Feuers, das nach Art dieses strebsüchtigen Elementes so hoch hinaus will und selbst nach dem Himmel leckt, die antithetischen Ausrufungszeichen ungerechnet, deren jedes eine feurige Doppelzunge für sich ist. — Des Königs Liebesflammen nehmen die umgekehrte Richtung: die eines spanischen, mit der Feuerzunge nach unten leckenden Ausrufungszeichens: nach der unter ihm an Geburt stehenden schönen jungen Gräfin Estela de Salveric, die nichts als Irrwische in diesen umgekehrten feurigen Zungen erblickt, und ihnen Schnippchen schlägt.[3] Dem Hofcavalier Ludovico, der im Auftrag des Königs die Freiwerbung fortsetzt, trommelt Estela die Schnippchen gar auf der Nase.[4] Der Parallel-Contrast gestaltet sich demnach dahin, dass die Liebesrolle, die König Eduardo bei Estela spielt, des Königs Schwe-

1) Se vio purpurea la nieve
Y la purpura nevada.

2) Enr. (ap.) ¡Ay arogantes deseos!
¡Ay humildes confianzas!
¡Ay cobardes presunciones!
¡Ay satisfaciones falsas!
¡Ay esperanzas perdidas!

3) Est. Clara y ardiente pretende
Experiencia tan extraña:
Como clara desengaña
Y desengañada enciende.

4) Est. Dirasle al Rey que te diga
Lo que le respondí á él.

ster, Infanta Flerida bei Estela's Bruder Enrico durchführt, der wiederum so liebesenthaltsam gegen die Prinzessin sich auf die Hinterbeine seiner loyalen Unterthanenpflicht und Vasallentreue stellt, wie seine Schwester Estela, aus ähnlichen, und ausserdem noch mit naivkindlicher und kokettspröder Mädchenlaune gewürzten Vorsagungen ihre Schnellerchen und Nasenstüber schlägt, dem König Eduardo unter, seinem Freiwerber Ludovico auf die Nase. — Beide Damen bekommen Nachtbesuche; Flerida von Enrico, aber immer nur auf gedachten Hinterbeinen, als stets zurück und hinter sich hüpfender Springhase, den die Prinzessin durch das aufs Hasenschwänzchen gestreute Salz der Eifersucht auf den ihr vom König octroyirten Bräutigam, Teobaldo, zum Stehen und Standhalten zu bringen sich vergebens abmüht. [1]) Estela hält es bei dem Nachtbesuch mit ihrem königlichen Gast ähnlich, indem sie gegen diesen wieder sich als Springhäsin geberdet, dabei aber doch auch ihre Stüberchen mit den Vorderpfötchen anbringt, unbekümmert um des Königs und seines Freiwerbers mit der durchlöcherten Werbetrommel, Ludovico's, vermummte Nasen. Nächst Estela de Salveric, erheitert der Gracioso-Bauerntölpel, Tosco, das gang und gäbe Thema von kreuzweis paralleler Liebesbewerbung und Abweisung zwischen Geschwisterpaaren, durch seine komische Furcht vor dem Gespenst Crepúsculo (Dämmerung), das ihm ein Spassvogel aus des Königs Gefolge als einen Nachtgeist aufgebunden, den Tosco auch im Anklopfen, womit der König sich bei Estela meldet, poltern hört [2]) und in dem eintretenden König Eduardo leibhaft erblickt, der da komme, um seine Gebieterin zu verschlingen und ihn hinterdrein. [3])

Der zweite Act spielt im Palast des Königs und Schlossgarten, wo die parallelen Liebes-Kreuztouren der beiden Geschwi-

---

1) Enr. ¡Mal haya trato respeto!
Fler. ¡Mal hay tanto valor!
Und gehen auseinander.

2) Tosco. A la puerta siento riudo . . .
(ap.) El crepúsculo es sin duda.

3) Tosco. (ap.) Acercandose va á ella;
El la Zampa desta vez
Antes de haberme comido.

sterpaare nur wechseln und sich durcheinander flechten. Den königlichen Liebes-Tantalus bestellt seine Schwester Flerida, behufs Stillung seines brennenden Estela-Durstes, auf den Abend in den Garten, wo er hinter der Quelle oder dem Springbrunnen der Venus sich versteckt halten möchte. [1] Zur Linderung ihrer eignen unerhörten, weil von Enrico unerhörten, und nur aus Rücksicht auf die Hofetikette unerhörten Prinzessinnen-Liebespein verehrt sie dem durch die Blume der Unebenbürtigkeit sich ihrer Zärtlichkeit erwehrenden Enrico [2], mit sinnbildlicher Anspielung auf die metaphorische Andeutungsblume, eine Rose, die er gelegentlich seiner geheimgehaltnen Herzensdame überreichen möchte. [3]

In dem Palastgarten entwickelt sich ein regelrechtes Versteckspiel. König-Tantalus lauert versteckt hinter dem Venus-Springquell. Tosco versteckt sich vor dem König. Enrico versteckt sich hinter die vom König erhaltene Botschaft bei Prinzessin Flerida, die er auf ihre Geneigtheit zur Vermählung mit Teobaldo ausholen soll, und versteckt, als die Infanta, um seine Eifersucht zu kitzeln, sich bereit erklärt, dem Wunsche ihres königlichen Bruders nachzukommen, — versteckt diese Eifersucht hinter die Rose, die sie ihm verehrt hatte, die jetzt, nach solcher Erklärung, gegenstandlos geworden. Während dieses an einer vor der Venusfontaine sich versteckt haltenden Gartenstelle vorgehenden allegorischen Versteckspiels durch die Blume, vonseiten der Prinzessin und des Enrico, springt der hinter dem Venus-Springbrunn versteckte König Eduardo III. wie ein Estela-durstiger Hirsch hervor, und Eines Sprunges auf die von Enrico, wegen seiner Botschaft an Flerida, daselbst zurückgelassene Estela los, ergreift ihre Hand, die sie ihn zu entziehen sich müht, bis Enrico dazukommt, vor dem sie den König, sich schnell wieder hinter die Venus-Fontaine zu ver-

1) Inf. Baja esta tarde al jardin
Y escondete entre la fuente
De Venus.
2) Yo he de morir y callar.
3) Inf. Tomad, Enrico, esta flor.
Con ella habeis de enseñar
A quien teneis tanto amor.

stecken flehentlich bittet. Nun kommt das figürliche Versteckspiel in Zug, das Enrico auf eigene Hand betreibt, indem er zunächst und im Allgemeinen hinter eine Lobrede, die er der Kunstschönheit einer Gruppe von Gartenstatuen, worunter auch die des Königs, vor der erschrocknen Schwester hält, seinen brüderlichen Aerger über des Königs Kuss auf der Schwester Hand versteckt, den er mit dem Schwerte an seinem Souverain nicht auslassen darf. Und versteckt dann noch imbesondern diesen Aerger hinter eine Apostrophe an das Steinbild des Königs, bei dem er seine Anklage über die seiner Bruderehre zugefügte Kränkung anbringen werde. Da miteinmal, als würde, zur Bestätigung der von Enrico der Schwester angerühmten lebensgetreuen Aehnlichkeit des Steinbildes mit dem königlichen Original, dasselbe plötzlich lebendig, steckt das Steinbild dem versteckt sinnbildlichen Lobredner eine Ohrfeige, wohinter aber die leibhafte Hand des königlichen Originals sich versteckt hält. Als loyaler Vasall steckt Enrico natürlich den Belehnungsschlag auf die Backe ein, wendet sich aber sofort mit der versteckten Ohrfeige in der Tasche an den zufällig dazukommenden muthmasslichen Bräutigam der Infanta, den Teobaldo, und steckt diesem die nicht an ihre Adresse zu bestellende Ohrfeige, aber versteckterweise mit einem Degenstich in den Leib. Schliesslich steckt der Act das ganze kleine Versteckspiel im Rummel in den grossen Verstecksack, Gefängniss, wohl auch Loch genannt, in welches Enrico, auf Königs Befehl, geworfen, oder, stylgerecht gesprochen, gesteckt wird.

Mit Enrico's Verurtheilung zum Tode durch den eignen Vater, den greisen Conde de Salveric, den der steinerne Gast König Eduardo zum Richter bestellte, leitet der dritte Act die Katastrophe ein, nach Vorscenen, worin der eingekerkerte Enrico, mit dem heissen Wunsch, dass die königliche Tachtel ihm auch gleich den Kopf vom Rumpfe geohrfeigt hätte, seinen vom König ihm zugewiesenen Hülfs- und Kerkervoigt, Ludovico, der um Estela mit dem Munde für seinen Gebieter, mit dem Herzen aber für sich warb, an die Schwester abschickt, um sie von der beabsichtigten Gnadenbitte für sein Leben abzuhalten.[1]) Zu

1) Y decid que no le pida
Mi vida al Rey.

welchem Behufe Enrico seinem Gefängnisswort, Ludovico, den Hausschlüssel anvertraut, der ihn einführen soll in das Allerheiligste seiner Bruderehre. Es findet ein gegenseitig vertrauensvoller, rührender Ehrenschlüsseltausch statt, indem Ludovico als Kerkermeister dem Insassen den Gefängnissschlüssel zurück, lässt, die Wächter zurückziehend [1]), und den brüderlichen Auftrag an die Schwester auf den Flügeln geheimer Liebe auszurichten eilend, mit der Trostspende an den Bruder, dass Teobaldo von der Wunde wieder genesen, und zu Enrico's Urtheilsprecher sein liebevoller Vater erkoren sey. Was sich nun ereignen wird, wissen wir aus so mancher Calderon'schen Gefängnissscene, wie z. B. in 'Mejor está' und 'Peor está'. Die heimlich Liebende, hier Flerida, kommt zum Galan, hier Enrico, ausgezeichnet vor seinem Schicksalsvetter in beregter Komödie durch eine von Königshand empfangene Maulschelle, in das wie ein Taubenschlag offenstehende Gefängniss. Wir wissen, dass Flerida verschleiert erscheinen wird: hier, im Interesse erfindsamer Mannigfaltigkeit, in dreifacher Verhüllung: in Mannskleidern, im Schlafrock, und ausserdem verschleiert schlechthin.[2]) Sie kommt als Mann verkleidet, um den Geliebten zu befreien; im Schlafrock, allem Anschein nach, um den Entführten darein zu verkleiden; im Schleier endlich: inkraft des Kunkelrechtes, das mit einer spanischen, insonders Calderon'schen Komödienheldin geboren ist. Die dreifach Vermummte bietet dem Gefangnen zur Flucht Gold, Juwelen, Schätze, ein gesatteltes Pferd und sogar den Nachtrock an — Alles prallt an Enrico's ehrenversicherter Brust ab, deren Rippen ihn und sein Wort in stärkerer Haft halten, als Schloss und Riegel und Eisengitter. Enrico weist die Anträge einfach mit einem 'Vete', apage, zurück, auch da noch, wo er ihre schwanenweisen und weichen Patschchen, trotz Mannshose, als Frauenhändchen erkennt, und Flerida aus ihrer dreifachen Verpuppung als Schmetterlings-Infanta sich entwickelt, flatternd um ihre ihm einst verehrte Blume [3]) — selbst

1) Ludov. (ap.) Las guardas he de quitar.

2) (La Infanta, con habito de hombre, en traje de noche, y embozada.)

3) Que ahora vengo á ofrecerte
El fruto de aquette flor.

da noch erwehrt sich Enrico ihrer Beglückungen mit einem unerschütterlichen 'Vete!' und mit dem Wunsche: „Beglücke den Teobaldo". [1]) Sein Herz, der Infanta Herz, Tosco's Herz sogar, das nach Freiheit wie nach Garbanzos schmachtet, mag brechen — wenn nur dem Titelthema kein Abbruch geschieht. In dreifachem Pflichtenkampf von „Liebe, Ehre und Macht" darf einzig nur die Ehre als Sieger, mit einem blauen Auge wenigstens, hervorgehen, das sie, im Pflichtenkampf mit der Macht (poder), sub specie einer königlichen Ohrfeige, davongetragen!

Im Begriffe, einen Fussfall vor dem Könige für Enrico's Rettung zu thun, erblickt Estela den Ludovico in ihrem Zimmer, das sie eben verlassen will. Er ist der Einzige, dessen reine, aufrichtige Liebe sie mit ihrer Hand belohnen möchte, und wünscht nur, in einem Selbstgespräch, er käme der Absicht ihres Vaters, sie zu verheirathen, zuvor, indem er um sie anhielte. [2]) Ludovico entledigt sich seines von Enrico erhaltenen Auftrags, dass sie von der Gnadenbitte für ihren Bruder bei dem König abstehe, wenn sie nicht will, dass er mit Strick und Dolch seinem Leben ein Ende mache. [3]) Auf kein Wort weiter sich einlassend, wie sehr ihn auch Estela zur Aussprache bewegen möchte, macht Ludovico, als gut gedrillter Rekrut seiner Ehre, kehrt, und stramm ab. [4]) Alles und Jedes auf Schrauben und Nadeln ge-

---

1) Teobaldo te goce.

2) — él el primero fuera
Que á mi padre me pidiera,
Que ditanto amor ha sido
Vendadero y no fingido,
Las finezas que el hacia
Cuanto amante me ofendía
Podrá obligarme marido.

3) — que primero
Que le pidas su vida
Al Rey airado y fiero
Dará á su cuello un lazo
Y un puñal á su pecho.

4) Sabe amor si me pesa
De la ocasion que pierdo;
Mas donde honor es mas
El amor es lo menos.

stellt. Kein gesundes, wahres Motiv: woher soll die wahre, gesunde poetisch gesunde Komödie kommen? Reflexe der Zeitstimmungen, Begriffe des krankhaft überreizten Geschmacks aus hypersthenischer Schwäche und innerer Siechheit — freilich wohl! Und doch soll man diese Symptome der Säfteverderbniss im Staats- und Volksgeiste, wenn sie in einem dramatischen Product auftreten, als Erscheinungen poetisch blühender Gesundheit preisen, bewundern und sich ihrer erfreuen. Wer unbestochen prüft, der muss in Calderon's dramatischem Genie, wie gross es sey und glänzend, doch auch nur diagnostische Kennzeichen des tief erkrankten Volksgeistes erkennen, ja dessen ausgesprochenstes Schwindsuchtssymptom in der trügerisch blühenden Farbe, in dem durchsichtig zarten Teint, in dem heissen fieberischen Augenglanz, in diesem brennendheissen Ehrendurst, in diesen aus allen Poren ausbrechenden klebrigen Schweissperlchen von Amor, honor y poder erkennen. Nur der ähnliche Siechheitszustand in der deutschen, von der Schlegel-Tieck'schen Romantik vertretenen Literatur vermöchte die Bewunderungs-Paroxysmen, die Anpreisungs-Delirien und die im hitzigen Calderon-Fieber phantasirende Begeisterung für diese dramatische Poesie zu erklären.

Leichter hat es Teobaldo von seiner Wunde zu genesen, als von der schematischen Eifersucht, die sich durch alle Formen der spanischen Drama's wie ein Kettenwurm hindurchzieht, ja deren Eingeweide sie bildet. Von diesem Gliederwurm, als dramatische Eingeweideschraube ohne Ende, genagt, geplagt und gezwickt, ereifert sich der von Enrico's Degenstich wiedergenesene Teobaldo über die Paar Thränentröpfchen, die seine Braut, Prinzessin Flerida, in ihre Gnadenbitte für Enrico bei ihrem königlichen Bruder mischt, bis zu lauten, verweisenden Vorwürfen, von wegen seiner Bräutigamsehre.[1]) Endlich erscheint Estela, als Möros verschleiert mit dem Dolch im Gewande, den sie vor dem König bedrohlich schwingt, für den Fall, dass es ihm etwa gelüsten sollte, sich mausig zu machen, und thut dies in einer Ansprache, welche ihrerseits, nach je drei bis sieben Versen, abwech-

1) Teob. Licencia el honor te dió —
Para que su vida pidas,
Para que la llores no.

selnd, einen jener bekannten aus vier Wörtern bestehenden Recapitulationsverse als rostigen Möros-Dolch schwingt. [1]) Wenn das nicht krankhafte Doppelschläge aller Pulse des unheilbar kranken Komödienherzens sind, so muss die spanische Komödie überhaupt kein Herz haben. So viel steht fest, dem König Eduardo III. fällt seines, vor Alteration über das Dutzend von Estela und ihrer Ansprache gezückter Möros-Dolche, in die Strümpfe, so entschieden, dass er in heller Angst ruft: Dolch weg! [2]) trotzdem ihm Estela versichert, der Dolch sey, dringenden Falles, ihrer Brust zugedacht; [3]) — und so gründlich in die Strümpfe, dass der Stifter des berühmten Hosenbandordens, als spanischer Eduardo, das Strumpfband seiner Gräfin von Salisbury, seiner Estela de Salveric, als eheliche Doppelbänder, um seine und Estela's und, der Parallelpaarung zulieb, das zweite Paar Ehebänder um Enrico's und der Infanta Flerida, seiner Prinzessin Schwester, Hände schlingt. Das dritte Paar, Ludovico und Teobaldo, hat das Zu- und das Nachsehen, letzterer mit halberstickter Seufzer über seine für nichts und wiedernichts verausgabte Eifersucht auf die Paar von der Infanta ihrem providentiellen Bräutigam geweinten Thränleiu, durch die seine regelrechte Komödieneifersucht im Handumwenden gegenstandslos geworden.

Es hiesse offenbaren Missbrauch mit der Langmuth des

---

1) Eduardo generoso,
Tercero de Inglaterra,
De los tres lucientes rosas,
Luz, norte, amparo y defensa.

Nun folgen sieben Verse mit dem zweiten Möros-Dolch:

Prados, montes, lustre y nobleza.

Nach drei Versen dann, der dritte:

Aspid, bruto, tigre ó fiera.

Bis der letzte:

Vida, honor, laura y defensa

das Dutzend voll macht.

2) Rey. Esconde, Estela, el rigoroso acero.

3) Est. Con este acero que miras
Me daré muerte yo misma.

Lesers treiben, wollten wir über Calderon's Schauspiel „Gegen geheimen Schimpf geheime Rache“:

A secreto agravio secreta venganza[1]),

mehr Worte machen, als die Bemerkung erheischt, dass es, dem Grundmotive nach, eine Doublette zum „Arzt seiner Ehre“ ist, mit der, in dramatisch-ärztlicher Beziehung, sich empfehlenden Modification, dass hier, in diesem eines homöopathischen Heilverfahrens sich befleissigenden Drama, „Gegen geheimen Schimpf geheime Rache“, der Arzt seiner Ehre, der in seiner Ehre gekränkte Gatte, Don Lope de Almeida, wirklich und in des Wortes medicinischster Bedeutung an einer gefährlichen Ehrenkrankheit leidet. Von dem Liebesverhältniss seiner Gemahlin, Doña Leonor, mit ihrem vorehelichen und in die Ehe dem Gatten zugebrachten Anbeter, Don Luis de Benavides, weiss ganz Lissabon. Don Lope erfährt das schimpfliche Verhältniss von seinem Busenfreunde Don Juan de Silva, der aus Freundschaftsgewissen die Rolle eines wirklichen honest Jago auf sich nimmt und darüber einen gar beweglichen Monolog hält.[2]) Don Juan bringt die in dem Goldscheine eines fremden Falles eingehüllte Pille dem Freunde, Don Lope, bei, der wie Leute in seiner Lage die für alle Welt sichtbaren Hörner nur als Ahnungs-

---

1) gedr. März 1637. 1653 aufgenommen in Sexta Parte de Comedias, Çaragoça, unter dem Titel: 'Vengarse con fuego y agua'. „Sich mit Feuer und Wasser rächen.“ Die Handlung fällt in das Jahr von König Sebastian's zweitem Unheilsfeldzug nach Africa, 1578, und scheint aus Lope de Vega's 'La mas prudente venganza' „die klügste Rache“ (Obr. suelt. t. VIII. p. 117) geschöpft. In's Deutsche ist das Stück von Adolph Martin übertragen (Th. 1).

2) D. Juan. ¿Podré yo ver murmurar
Que este castellano adore
A Leonor, que la enamore,
Y le dí lugar, Leonor,
Y padeciendo su honor
Yo lo sepa y él lo ignore?
No podré . . .

3) D. Lope. (ap.)
En otro sugeto toco
Lo que ha pasado por mí.

Alp auf der Stirn sitzen hat, und selbige als Vorschatten von Ereignissen erblickt, die längst hinter seinem Rücken als ausgemachte Thatsachen sich vollzogen. König Don Sebastian freut sich, am Vorabend seines verhängnissvollen Feldzuges nach Africa, des hübschen Lichterspiels, das aus Don Lope's hellerleuchtetem Landhaus auf des Hafens Meeresspiegel geworfen, so lustig hüpft und springt, als wär's ein Elfenball, den die Lissabon'sche Meerfee zu Ehren von König Don Sebastian's bevorstehender Meerfahrt nach Africa gäbe, deren Ausgang ihn leider nicht als solcher Vorschatten schreckt, wie Don Lope's Doppelnachtalp von masivem Horn auf der Stirn und von der Wucht des Doppelcastelles, Ceute und Calpe, vor ihm herwirft. Jenes auf dem Meerbusen tanzende Lichterspiel, das vor König Don Sebastian's Expedition wie ein Festball von eben so vielen Irrwischen hinzugaukeln scheint, ihn lockend in einen über Africa's Sand wie ein rothes Meer ergossnen Blutsumpf — jenes Irrlichterspiel ist der neckische Widerschein der Feuerzungen, die auf dem Dache des von Don Lope in Brand gesteckten Landhauses die Rache seiner Ehre der Stadt Lissabon, dem Meerbusen und den neugierig lauschenden Sternen verkünden, die aber Don Lope, wie Don Gutierre, vor dem Könige nicht Wort haben will. Mit der verkohlten Leiche seiner Gemahlin, Leonor, auf den Armen, jammert er über den Tod seiner schuldlos in den Flammen der zufällig ausgebrochnen Feuerbrunst umgekommenen Gattin, die er ein Paar Scenen vorher in eine Todesohnmacht durch die Mittheilung gestürzt hatte, dass auf einer zufälligen Wasserfahrt die Barke, in welcher er einen ihm unbekannten Caballero, der sich Don Luis de Benavides nannte, nach des Königs Palast auf dessen Verlangen hingerudert, von einem Wogenschlag zufällig überfluthet, den Caballero in's Meer geschleudert, und ihn darin begrub. Alles natürlich zufällig, damit die Gattin nicht sein Wissen um seine Schmach mit in die andre Welt, und der König es nicht nach Africa mit hinübernehme, und seine Ehre aus der Wasser- und Feuerprobe makellos hervorgehe, wessen er sich selber in einem Monologe rühmt, den blutigen Dolch vorzeigend, mit dem er den Ehrenkränker über Bord geworfen. [1]) Bestätigt

1) ¡Que bien en un hombre luce
Que callando sus agravios

am Schluss vom Freunde, Don Juan, vor dem Könige, behufs Rechtfertigung des Titels dieser Komödie der geheimen Doppelehrenrache für einfache geheime Ehrenkränkung. [1]

Die Sprachgewalt, der fortreissende, all diesem dramatischen Kraftkünstler eigenthümliche Ungestüm, womit die Katastrophe auch hier ihrem Ende zustürmt, vermag so wenig unsre innerste Entfremdung und Abwehr solcher dramatisch-unpoetischen Bravourkünste zu erschüttern, so wenig, als wir dem mit Thespis' Wagen in der Rennbahn durchgehenden andalusischen Musenpferde, aufgrund des am Rennziel zerschellten Wagens, den Preis zuerkennen möchten. Der spanische Ehrenkoller scheint uns ein um kein Haar würdigeres tragisches Motiv, als der Koller eines tollen scheugewordnen Pferdes. Wenn M. Damas-Hinard in der 'Notice' vor seiner französischen Uebersetzung dieses Stückes den Spruch fällt, dass Calderon's Protagonist, Don Lope de Almeida, mit gleich grosser Kunst, Kraft und Logik componirt sey, wie Shakspeare's Othello [2], so verräth der französische, um die Verständlichung des Lope-Calderon'schen Drama's à la portée für seine Landsleute wohlverdiente Dramaturg nur die vollständigste Unkunde in den Grundbegriffen der dramatischen

---

Aun las venganzas sepulte! —
— — — — y bien logre,
Mi intento, pues que mate
Al que ofenderme queria,
(Testigo es este pañal.)
1) Por dar á secreto agravio
Tambien venganza secreta,
A galan mató en el mar
— — — — así el secreto
Al agua y fuego le entrega,
Porque el que sapo el agravio,
Solo la venganza sepa —

Und schlägt hiermit das tiefe Geheimniss der vom Rächer allein gewussten Schmach an die grosse Wasser- und Feuerglocke, und gleichzeitig den Komödientitel in's Gesicht!

2) „— si on voulait peser le génie que les deux poètes ont dépensé dans leur ouvrage — on verrait que le protagoniste de la pièce de Calderon a été conçu avec autant d'art, de force et de logique que le heros de l'admirable chef-d'oeuvre de Shakespeare. Chefs d'oeuvre de Théatre espagnol (Paris 1849 Calderon 2. série p. 160).

Psychologie, und verräth einen gleich grossen Mangel an Verständniss der Kunstart der „deux grands poêtes", wenn er Shakspeare's dialektische Meisterkunst in Entwickelung der tragischen Eifersuchtsleidenschaft mit dem von vornherein fertigen, keiner dramatisch-psychologischen Entwickelung fähigen und, mit Beginn des Dramas schon, in der Katastrophenstimmung festgerannten spanischen Ehrenaffect vergleicht, ja dessen mehr auf äusserliche Situationswirkung losstürmende, als kunsttief aus Seelenstürmen sich entfaltende Tragik mit Shakespeare's aus diametral entgegengesetzten tragischen Principien fliessender Leidenschaftsbehandlung an Kunst, Bewältigungsmacht und Logik gleichstellt. Möchte sich doch Mr. Damas-Hinard innerhalb der ihm gemässen Tretmühle, innerhalb seiner Vergleichung des Lope-Calderon'schen Drama's mit dem des grossen Corneille halten! Wie lehrreich für seine Landsleute müsste nicht ein solcher wahrheitsgetreuer Vergleich ausfallen, der sie endlich zur Erkenntniss brächte, dass ihr grosser tragischer Dichter seine Grösse dem kolossalen Missverständnisse zu danken habe, das ihn verleitete, seine spanischen Vorbilder und Meister durch Umbildung in französische Pastischen zu verbessern und zu verschönen. O dass der grosse Corneille, statt verfälschter Nachahmungen, als seiner chefs-d'oeuvre, sich unverfälschter Uebersetzungen seiner spanischen Muster hätte befleissigen und, wie Mr. Damas Hinard, einfach bei diesen „chefs-d'oeuvre du Theatre espagnol" und bei dem durch eine blosse, gute Uebersetzung derselben erworbenen Verdienste um die spanische und französische Literatur sich hätte beruhigen wollen! Wer zöge nicht einen Bastard mit geraden und gesunden Gliedern von gewöhnlicher Grösse einem auf dem Prokrustesstreckbett der Alexandriner-Emphase zum Riesen ausgereckten Wechselbalge vor?

Könnten wir uns doch um Calderon's Dramen aus der heiligen Legende (Comedias de Santos), so hübsch sachtchen herumdrücken, wie uns dies bezüglich seiner noch übrigen Bühnenstücke[1])

1) La Exaltacion de la Cruz.*) (Die Erhebung des Kreuzes.) Das Kreuz entführt der siegreiche Cosdroas (Chosroes), König von

*) Zuerst gedr. 1652 in Primera Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Verfasst muthmasslich schon 1635, jedenfalls, nach Hartzenbusch, 1644 schon geschrieben.

aus der Gruppe der Comedias divinas (Geistliche Schauspiele), ohne ihm etwas zu vergeben, halb und halb gelungen ist,

Persien aus dem Tempel zu Jerusalem. Die Entführung lässt der Magier Anastasio*) die beiden Söhne des persischen Königs, die Prinzen Síroes und Menardes, vor seiner in der Nähe der persischen Hauptstadt belegenen Grotte auf zwei Felsenspitzen schauen, wohin sie durch Dämonen entrückt worden. Den Raub des Kreuzes erfährt der heroische Kaiser, Heraclio, von Clodomira, Königin von Gaza, die, als Anhängerin des Christenthums, Cosdroas aus ihrem Reiche vertrieben. Kaiser Heraclio tritt einen Kriegszug an, behufs Wiedererwerbung des Kreuzes, mit gedämpftem Trommelschlag und umflorten Standarten.**) König Chosdroas' Siegeseinzug in seine Hauptstadt Babylon, und Ueberweisung seines Kriegsgefangenen, Zacaria, Patriarchen von Jerusalem, an den Zauberer Anastasio, der den Patriarchen zum Heidenthum bekehren soll***), schliesst den tableaux- und gepränge reichen, mehr durch Schwarzkunst als durch dramatische Compositionskunst ausgezeichneten ersten Act. Schwarzkünstler Anastasio trägt aber schon, halb und halb verholen und zweidrittel noch unbewusst, den Krypto-Katholiken im Busen, unbeschadet des theologischen Streitgesprächs mit dem Patriarchen Zacaria, der den für's Kriechen zum Kreuz prädisponirten Magier durch schauerliche Schilderungen von des Kreuzes übermächtiger Kraft und Wirkung lahm legt.†) Eine ähnliche Prädisposition zeigt Prinz Siroes, unbeschadet seiner im Kampfe gegen die Christen bewährten Tapferkeit, um deren Anerkennung und Ehrenpreis ihn sein, als Christenhasser selbstverständlich feiger Bruder, Prinz Menárdes, bringt, indem er auf die in Kaiser Heraclio's Heer kämpfende christliche Amazone Clodomira, in dem Augenblick, wo Siroes sie entwaffnet und verlässt, um seinem kampfbedrängten Vater, dem König Cosdroas, beizuspringen, aus seinem Feiglingsverstecke losstürzt um sie als seine Kriegsgefangene dem, mithülfe der beiden sich selber noch latenten††) Kreuzanbeter, mithülfe des

*) Soll ursprünglich Magundat geheissen haben. — **) los estantartes oscuros tafetanes. — ***) Anast. Y caé, esclava . . . Zacar. Y caé, Anastasio . . . Anast. Que yo te he de hacer gentil. Zacar. Que yo he de hacerte cristiano.

†) Anast. ¿La señal — —
— — — — — —
De la cruz (el alma tiemble)
Por sí (el pecho se estremece)
Los espiritus ahuyenta . . . etc.

††) Das Kryptokatholische des Prinzen ist ein Paroli, das Calderon der arabischen Legende biegt, wonach Kaiser Heraclius (610–641) durch einen Brief von Mahomed zum Islam bekehrt wurde, dies aber geheim hielt. (Le Beau, Hist. du Bas Empire XII, p. 219.)

Könnten wir ihnen doch, wie diesen, den Aufenthalt und Wirkungskreis der ersten Kirchenheiligen, die Katakomben an-

---

Prinzen Siroes und des Zauberers Anastasio, siegreichen königlichen Vater vorzustellen. Siroes wird vom Könige als Feigling behandelt und seine Angaben als Lügen gebrandmarkt, dagegen Menardes' Kriegsthat gepriesen und gefeiert.*) Als gar Prinz Siroes für Heraclio's auf einem Felsen verschanzte, von Cosdroas zur Uebergabe und zur Glaubensabschwörung aufgeforderte christliche Truppen sich zu verwenden Miene macht, lässt Cosdroas den Fels stürmen, wird aber zurückgeschlagen, nicht von den christlichen Schaaren, sondern von einer Engelschaar mit feurigen Schwertern unter Donner, Blitz, Erdbeben und Psalmengesang des, durch solches Wunder, geretteten Christenheeres. Mit dem himmlischen Schaustück schliesst der zweite und mit dem Einzug des siegreichen, durch Prinz Siroes' an seinem Vater und Vaterland auf Anstiften der Clodomira begangenen Verrath**) siegreichen Heraclio in Jerusalem, Cosdroas und Menardes als Kriegsgefangene, und mit der feierlichen Wiederaufrichtung des Kreuzes (Exaltacion) auf dem Altar der Kirche der dritte Act. Das Schlusstableau begleitet die „Exaltacion" des nun von Zacaria getauften, vom Schwarzkünstler und Zauberer zum Wunderheiligen***) erhöhten Anastasio. Seine Exaltacion†) erfolgt in der Grotte bei Babylon, wo ihn Zacaria als Kerkergenossen zurückgelassen, im brünstigen Gebet: die Wiedereinsetzung des Kreuzes in der Kirche zu Jerusalem mitanschauen zu dürfen. Da senkt sich eine Glorienwolke mit Engeln hernieder, die den von innerer Exaltacion Verzückten emportragen und im Anblick der Kreuzeserhöhung in Jerusalem, sich heilig schwelgen und beseligen lassen:

Encantos! pues la ciudad
Segunda vez á ver vuelvo . . .

Von Siroes' und Clodomira's jauchzenden Salve-Rufen durchhallt:

Siroes. Salve, divina Sion.
Clodom. Salve, beato del cielo.

---

*) Clodomira bleibt stumm zu dem Allen, aus Gründen, die sie verschweigt: Que me obligan muchas cosas á callar. — **) Den Chroniken zufolge liess Siroes, aus dem Kerker gewaltsam befreit, seinen Bruder, Menardes, vor den Augen seines mit Ketten gefesselten Vaters, Chosroes, tödten, diesen fünf Tage hungern und dann erschiessen. Seiner Sympathie für die Christen verdankt das Scheusal, der Siroes, die ihm vom Dichter zuerkannte 'Exaltacion'. — ***) Acta Sanct Jon. t. II. p. 422. — †) Val. Schmidt will die 'Exaltacion' in Calderon's Busengedanken hinein, ausser der canonischen Bedeutung, auch als „Verherrlichung" des Kreuzes interpretirt wissen. S. 389.

weisen, unsere nämlich, die unter dem Textstrich! Mit Calderon's anderweitigen Komödienheiligen würden und werden wir

---

La cisma de Inglaterra. (Die Kirchentrennung von England.) Ein auf Kosten der geschichtlichen, dramatischen und poetischen Wahrheit confessionelles, fanatischkatholisches, zelotisches und daher für jedes unbefangene, poetisch reingestimmte Gemüth widerwärtiges Drama. Es behandelt dasselbe Thema von Shakspeare's Heinrich VIII. — behandelt? misshandelt das Thema, als hätt' es Calderon's böser Genius ihm eingeathmet, um vor Gott und der Welt die unermessliche Kluft aufzudecken, die einen dramatischen Dichter von freien Geistes Gnaden, getauft auf die heilige Dreieinigkeit von unbeirrbarem Kunstgewissen, tiefster poetisch-psychologischer Wahrheit und prophetisch gotterfüllter, aus intuitiv gestaltungsvoller Geschichtsphilosophie die Menschengeschicke offenbarender, deutender und läuternder Weltweisheit — um die unermessliche Kluft aufzudecken, die einen solchen Poeten von einem Kunstgenossen trennt, dessen Ketzereifer die Poesie excommunicirt; von einem dramatischen Dichter trennt, dessen poetisches Genie im Frohndienste der Kirche und des orthodoxen Eiferglaubens scharwerkt; dessen Kunstgewissen Wahnbegriff, Dogma und Vorurtheile knechten; dessen Geist und Denkkraft wie ein Jochgespann, mit eisernen Ketten angeschirrt und, vom Treiberstachel des blinden Aberglaubens und der Mirakelsucht angespornt, mit dem Siegessensenwagen der Priesterherrschaft, über Ketzeraschenhaufen hinweg, zum capitolhohen Grabhügel der Volkscultur und des nationalen Wohlstands emporkeucht. Die beiden Geschichtsdramen gegeneinanderhalten, käme, auch nur im Hinblick auf die Geisteshoheit, die den protestantischen Dichter bei der Charakterzeichnung der spanischen Catharina beseelte, und auf die schimpfliche Fratze, zu welcher der spanische, von Ketzerabscheu entbrannte Dichter die Mutter der protestantischen Königin Elisabeth verzerrte und entwürdigte, einer Entweihung des grossen britischen Dichters gleich. Widerstrebt uns doch schon, uns überhaupt mit diesem, schismatische Verdammungswuth schnaubenden Calderondrama, sey's auch nur behufs einiger Bemerkungen, zu befassen. Das Menschenfeindliche, Internationalgehässige, die Völkerzwietracht Aufstachelnde, das Culturwidrige, ist nicht nur unpoetisch im innersten Kern; es ist das Gegentheil aller Poesie; es ist das Antipoetische schlechthin, da Aufgabe und Zweck der Poesie, im letzten Grunde, kunstharmonische Seelenstimmung ist zu allbeglückender Gottes- und Menschenliebe, Schöpfer- und Geschöpfesliebe; zur höchsten Entwickelung der als Völkerharmonie erfüllten und verwirklichten Menschheitsidee; einer Völkerharmonie, deren astralische Signatur die Sphärenmusik verbildlicht, deren Prophet, Heilverkünder und Verbeispieler in Wandel und Lehren auf Golgatha am Marterkreuze geblutet, Gottes Erbarmniss und Vergebung für seine verblendeten Schlächter erflehend; — einer Völkerharmonie, deren herrlichste tonkünstlerische Offenbarung Beetho-

kein Federlesens machen; diesen würden und werden wir vielknall und fall die Schippe geben, und sie in unsere Steinbrüche

---

ven's neunte Symphonie ist, diese doppelsternige Lichtausstrahlung menschlich-himmlischer Begeisterung zweier hohen deutschen Genien; des grössten Sängers der als Geselligkeitsfreude, als beseligende Freudeschönheit aufflammenden Menschenliebe, und des grössten Instrumentalharmonikers, dessen kometenhafter Geist sich in die Symphonie des Sphärenreigens hineinschwang und, mit Preisgabe des körperlichen, von den überirdischen Klängewogen überflutheten Hörorgans, in die Tiefen des vergeistigten Seelenohrs die siderischen Melodienchöre um so harmonieentrunkener einsog, und sie, wie der Komet die Sonnenstrahlen, als neunte Symphonie ergoss.

Seinen Enrique VIII. umspinnt Calderon mit allegorisch-visionären Versuchungserscheinungen, um des verrucht-üppigsten, lastervollsten und grausamsten der gekrönten Blaubärte Sturz in die Ketzerhölle so glimpflich zu umwinden, als es die Ehrfurcht vor der gesalbten Majestät, im Conflict mit der Verabscheuung des Abfalles von der Kirche, dem Dichter vorschrieb. Kein anderer Tyrann und Wollüstling-Wütherich hat seine persönlichsten Begierden, Gelüste und Blutthaten mit so gefälschten Gewissensskrupeln dem Teufel zugewogen, wie dieser achte Heinrich. Calderon stellt ihn als ein Opfer höllischer Verführungskünste dar, womit die Sataneske Ana Bolena (Boleyn), ihr Einbläser und Vater Tomas Bolena, und der Kuppler-Cardinal Volsey (Wolsey) den vonhausaus katholisch gesinnten, königlichen Widerleger Luther's umstrickten. Als Traumgebild*) lässt er dem König, der über einer gegen Luther gerichteten Abhandlung 'de septem pecatis'**) eingeschlummert, die Ana Bolena erscheinen, und mit ihrer linken Hand Das auslöschen***), was der König mit der rechten geschrieben.†) Volsey bringt ihm ein Schreiben vom Papst Leo X. und eine neue Ketzerschrift von Luther. Der fromme, gute König will Luther's Buch vor die Füsse werfen und des Papstes Brief, in Ermangelung des Pantoffels, ehrfürchtiglich auf sein Haupt legen, und — Teufels Hokuspokus!††) verwechselt die Schriften, wirft das päpst-

---

*) La figura de Ana. — **) Geschrieben 1521; dem Papste Leo X. am 10. Oct. desselben Jahres überreicht, wofür der Papst dem Könige den Ehrentitel gab 'Defensor fidei'. (Herbert, the Life and Raigne of King Henry the Eighth. (Lond. 1649) p. 104.

***) La figura de Ana
Yo tengo de borrar quanto tu escribes.

†) Rey — cuanto con la derecha
Mano escribia y notaba,
Iba borrando la izquiesda.

††) Otro prodigio.

oder unterirdischen Grabgewölbe relegiren, die eine ähnliche wie die über dem Eingange an der Barrière d'Enfer, angebrachte In-

liche Handschreiben auf den Boden, und legt Luther's Buch auf den Kopf, statt eines Umschlags von Eis.

Ana Bolena vermählt sich heimlich mit dem französischen Gesandten, Carlos, heimlich, will sagen, bei offener Scene.*) Welcher Verlästerungsteufel blies das zu Ana Boleyn's Schmähung dem Dichter ein, und welcher Beschönigungsteufel zugunsten ihres königlichen Henkers? Seine Hauptquelle, die fanatische Schrift: 'De origine ac progressu schismatis Anglicani libri tres', verfasst von dem verrückten Irländer Nicolas Sander, der 1583 in Irland in einem Walde vor Hunger starb, nach einem missglückten Aufstand gegen Königin Elisabeth, dessen Seele und Anführer er gewesen. Die Scene im zweiten Act, wo Ana mit Volsey zu gegenseitiger Förderung ihrer ehrgeizigen Pläne sich verbinden und verschwören**), diese sog zwar der Dichter nicht, als Miesfliege, aus Sander's im Wald verwestem Aas; sog sie aber doch — aus seinem Daumen. Giftschwärender Daumen einer geweihten Dichterhand, der diese mit so viel Pusteln besät, wie die Hand jener melkenden Magd von der Tütte der englischen Kuh davontrug! und welcher Daumen die Brandpusteln auf die zarte reine Atlashaut der unschuldigen, kindlich naiven Ana mit dem schmalen Hälschen***) verpflanzt! Um dem Dichter, aus Ehr-

*) Ana. Pues ¿Que serás?
Carlos. Tuyo siempre.
Ana. ¿Quien lo osegura?
Carlos. Esta mano.
Ana. ¿De esposo?
Carlos. Digo mil veces.
Que sí. (1. Esc. X.)

Bekanntlich befand sich Anna (geb. 1498) 1514 in Frankreich im Gefolge der Gemahlin Ludwig's XII., Maria, Schwester Heinrich's VIII. und kehrte erst 1524, als Ehrendame der Königin Catharina, nach England zurück. Sander macht Anna Boleyn gar zu einer Tochter Heinrich's VIII. und dichtet ihr die schändlichsten Ausschweifungen an. Ein Glück noch — ein Glück für den Dichter! — dass Calderon nicht auch dieses schmutzige Gift mit seinem Pinsel aus der Schandschrift des Sander auffing und in die Farben zu seinem Portrait von Ana Bolena mischte!

**) Vols. Pues tu mi reina serás . . . II. VIII.

***) Bewundernswürdig heiter war die reizende, anmuthige Frau im Kerker. Sie sollte schon den 17. Mai (1536) enthauptet werden: es ward bis zum 19. verzögert. Den Vormittag schrieb ihr Aufseher Kingston an Wolsey's Nachfolger Cromwell:

schrift der alten Pariser Katakomben: „Has ultra metas requiescant beatam spem expectantes“ zur Schau tragen, und wo auch,

---

erbietung vor seinem Genius, nicht nachzusagen, dass er selbst das aus dem Daumen gesogene Blattergift der Verlästerung der Ana in's Gesicht spuckte!

Aber O! und Ach! die Scheu vor dem Dichtergenius macht der dritte Act zu Schanden. In der fünften Scene spritzt des Dichters Feder das verleumderische Gift der Ana gar in's Herz. König Enrique, ihr Gemahl nunmehr, zeigt ihr einen Brief an die geschiedene Königin Catharina, den zu lesen Ana mit abgefeimtester Heuchelei erst widerstrebt, heimlich aber erpicht auf das Blatt, um es mit Gift zu bestreichen *), und kocht in Parenthese noch mehr Gift, rüstig, rüstig, nimmer müde. Vergiftet das Ohr des Königs mit schändenden lügenhaften Anklagen gegen den Cardinal Volsey, den sie, nachdem er ihr zum Thron verholfen, verderben muss. Das dritte zu den zwei Opfern ihrer Verruchtheit**): Königin Catharina und Maria, des Königs Tochter, der rechtmässigen Thronerbin, der „katholischen Maria“, des Dichters Herzensprinzessin, die sie, die Giftmischerin, Buhlerin, Ehebrecherin, Bigamistin, vom König verbannen liess.***) Und wie erbärmlich erscheint König Enrique in dieser Scene! Als welcher schismatische Schwächling und Hornträger! Thaten wir dem Dichter des 'Cisma de Inglaterra' zu viel, wenn wir jeden Vergleich dieses, auch hinsichtlich seines poetischen Kunstwerths armseligen Stückes mit Shakspeare's Heinrich VIII. abwiesen? Mit einer Königs-

---

„Ich glaube, es wird in ihrer Todesstunde Jedermann, nur nicht dem „König, einleuchten, dass sie ein treues Weib ist: diesen Morgen schickte „sie zu mir, und betheuerte ihre Unschuld, und jetzt wieder und sagte „zu mir: Herr Kingston, ich höre, ich soll nicht Vormittag sterben, das „thut mir Leid, denn ich hoffte jetzt todt und von meinen Schmerzen er„löst zu seyn. Ich antwortete ihr, es sollte kein Schmerz seyn. Und da „sagte sie, sie habe gehört, der Henker wäre ein tüchtiger Mann, der „seine Sache verstände, und ich habe einen kleinen Hals, sagte sie, und „dabei umspannte sie ihren Hals mit der Hand und lachte von ganzem „Herzen. Ich habe viele Männer und Frauen hinrichten sehen, die sind „immer sehr betrübt gewesen. Nach meiner Kenntniss hat diese Frau „viel Freude und Lust am Tode.“ (Herbert p. 385. Vgl. V. Schmidt p. 400.)

*) Ana. Yo veré
La casta (ap.) Y será porqué
En ella ponga veneno.

**) Ana. (ap.) Si consigo —
Las tres muertes que emprendí

***) Rey. ¿A quién podré reservar,
Si à mi hija desterré?

wie in den Pariser Katakomben, die Todtengebeine unter einen als Wegweiser durch die Kreuz- und Quergänge dämmernden schwarzen Strich gebettet und geschichtet ruhen. Mit

studie im grossartigen Styl despotischer Scheinmajestät; einem historischen Hofdrama, gleich bewundernswürdig, ob seiner geschichtlichen Treue, wie seiner kühnen stolzen Kunsttreue eines, der tyrannischen gewissenlosen Scheinhoheit gegenüber, wahrhaft hohen und majestätischen Dichtergewissens! Calderon's Rey Enrique VIII. behorchend hinter dem obligaten Versteck-Pranger seine eigene Schande, Scene XV., wo der französische Gesandte, Carlos, aus Frankreich zurückgekehrt, seiner heimlichen Gattin, nun Königin Ana Bolena, ihren Liebesbrief vor die Füsse wirft, ungerührt von ihren schamlosen Betheuerungen — ist dies eine poetisch, eine dramatisch schöne Situation für einen Enrique VIII? Seine Reuezerknirschung vor der Infanta Maria, seiner Tochter, die, in tiefer Trauer, ihm den Tod ihrer Mutter, der Königin Catharina, meldet, dieses Papa Pater peccavi*), ist dies mit einem Heinrich VIII. verträglich, der die Jane Seymour, Calderon's Semeyra, den Tag nach Ana Boleyn's Enthauptung**) heirathete? Der Henker-König, der, wiederholt mit dem blutigen Haupte seiner Gemahlin in der Hand, sich in das Brautbett der nächsten Nachfolgerin schwang! — Als Busse seiner Todsünden gegen Papst und Kirche, verheisst er der Infanta, zwanzig Jahre über sein Grab hinausgreifend, den Thron von England***) und das Himmelreich in den Armen ihres über zwei Decennien a dato†) mit ihr zu vermählenden Gemahles, des glorreichen Felipe II., Königs von Spanien††), des Pudelkerns im Cisma de Inglaterra. Mit einem Prachttableau, das die Infanta Maria schauen

*) Rey. ¡Qué mal hice! qué mal hice! —
— — — — — — —
Yo negar al papa quise
La potestad, yo usurpé
De la iglesia un increible tesoro . . .
Die unvergeblichste Ketzersünde!

**) 19. Mai 1536.

***) Tu serás de Inglaterra
Reina.

†) 25. Juli 1554.

††) Y caseréte en España
Con el segundo Felipe
Hijo de Carlos, honor
De los flamencos paises.
„Ehrenhort der flandrischen Provinzen", die Philipp II. zur Garküche des Teufels peitschte, worin er, als Bratenwender mit der Krone auf dem Kopf, für Satan's Tisch Ketzerbraten am Scheiterhaufenfeuer gar briet!

"Dem wunderthätigen Magus"
aber ist es ein ander Ding. Der ist ein Zauberheiliger eignen

---

lässt, wie sie anticipando die Huldigung der Reichsstände als Thronfolgerin entgegennimmt, die enthauptete Ana Bolena, bedeckt mit einem schwarzen Tuch (tafetan) an des Thrones Stufen. Maria schwört unbedingte Unterwürfigkeit der Kirche und dem Papst, ihren Vater, als eifrigen Bekämpfer des kirchenschänderischen Luther, „jener deutschen Bestie", auffordernd zu gleichem Unterwerfungsact.*) Heimlich giebt der Infanta ihr Vater, der König, Recht, sieht sich aber genöthigt, vor dem Parlament schandenhalber Rechtfertigungsgründe zu stottern, die nicht gehauen und nicht gestochen sind.**) Infanta Maria ermahnt nichtsdestoweniger die ihr huldigende Reichsversammlung, auf das einzig wahre Gesetz zu schwören, auf das der spanischen heiligen Kirche nämlich, und dem Schwur ja unverbrüchlich nachzuleben, wo nicht — Brennen! Brennen mit Haut und Haaren!***)

---

*) Inf. Quien los siete sacramentos
Escribió con excelencia
Ton grande . . .
Quien la inobediencia al Papa
Condenó de tal manera . . .
Quien della escribió tan alto,
Que confundio la protervia
Del sacrilego Lutero,
Aquella alemana bestia,
¡Hoy ha de contradecirla!

**) Rey. (Ap. Dices verdad; mas ya es fuerza,
Por mi opinion. ¡Pobre Enrique!
¡Que de daños que te esperan!)
Maria, moza y mujer
Sois, y la poca experiencia
Os hace hablar dese modo

***) Inf. — al que me jure, y faltase
A lo que mi ley profesa,
Si no le quemaré vivo,
Será porque se arrepienta.

Der Abschiedsspruch verkündet:

„Und hier endet nun das Schauspiel
Vom gelehrten Stümper Heinrich
Und dem Tod der Anna Boleyn."

Nach unserer Variante:

Und so endet hier das Schisma
Und der Abfall der Comedia

Schlages, sui generis et juris. Er würde mit der Elasticität eingeschlossener Dämpfe, und der gewaltsamsten aller Dämpfe

La Aurora de Capacabana*), „Die Morgenröthe in Capacabana", einem Gebirgsthale in Peru, führt den Götzendienst (Idolatria) in Person vor. Den Götzendienst? der spanischen Inquisition und ihrer Dichter? Nicht doch! den Götzendienst der von Pizarro seinem Blutgötzen in Massen geschlachteten Peruaner; den Sonnengötzendienst der Incas, deren goldenen Sonnentempel, Coriconcha, sammt Sonnenbilder in der heiligen Stadt Cuzco**), Pizarro's Blutmoloch sammt der peruanischen Bevölkerung verschlang: seine von Blut strahlende Morgenröthe nicht blos über das Thal Capacabana, nein, über ganz Peru leuchten lassend, als Vorbotin seiner von brennenden Scheiterhaufen flammenden Sonne, und seines Sonnendienstes, laut Berichten selbst spanischer Geschichtsschreiber. Wie der Dichter des „Götzendienstes" — des peruanischen meinen wir — mit der Geschichte in seinem Geschichtsdrama umspringt, haben wir eben, in seiner 'Cisma de Inglaterra' gesehen. Es wäre ein noch grösseres Mirakel, als das in der 'Aurora de Capacabana' gefeierte, wenn sich der Dichter desselben an seine vaterländischen Geschichtsschreiber, den Agostin de Zarate z. B., Verfasser der Entdeckung von Peru (1543), oder an Garcilaso de la Vega hätte kehren wollen. „Alle Grausamkeiten" — rühmt demgemäss der deutsche, in den siebenten Himmel, da es leider keinen achten giebt, verzückte Uebersetzer Otto v. d. Malsburg — „sind mit einem wohlthätigen Schleier überdeckt, das Gefühl der Nation ist geschont" u. s. w., der Nation, die sich an der dramatischen Vergegenwärtigung ihrer mit Inbrunst verübten Grausamkeiten doch mindestens ebenso nationalinnig ergötzt hätte, wie an ihren auta-de-fé's, und gewiss auch ihrem Dichter wenig Dank hatte, und es als einen grossen poetischen Mangel des Mirakelstückes betrachten musste, dass er sie mit einer entsprechenden Verherrlichung jener Eroberungsthaten, ihres glorreichen Nationalwerks, „verschonte." Wie zweckgemäss und im vollen Einklang mit der Dichtung hätten doch jene Pizarro- und Almagro-Thaten die klaffende Lücke zwischen dem zweiten und

Vom Gesetz, dem einzig wahren
Der dramat'schen Kunst und Dichtung.

*) Vor 1651 verfasst. Den Namen 'Capacabana' erklärt der „Gouverneur" im dritten Act:

Capacavana lo mismo
Que piedra preciosa explica.

„was übersetzt*) Edelstein in unserer Sprache hiesse."

**) Vgl. Gesch. d. Dram. III. S. 515, 528.

*) nämlich von Otto v. d. Malsburg.

und Gase, mit der Explosionskraft eines blauen Dunstes unsre Grabhöhle sprengen; zumal wenn ihn der schwarze Textstrich

---

dritten Act ausfüllen können, die nun, infolge der vom deutschen Uebersetzer gepriesenen Schonung des nationalen Zartgefühls vonseiten des Dichters, das Mirakelstück in zwei kunstwidrig auseinanderfallende Mirakelstücke zerklüftet. Die kunstdramatisch geforderte Ergänzung zum Mirakelspectakel ist ja eben der Mordspectakel, wozu Pizarro und Almagro doch so reichlichen Stoff, im Namen und in Vollmacht ihrer Nation, dem Dichter geliefert hatten, wenn dieser nicht, als orthodoxer Mirakeldramatiker, dem Teufel der geschichtlichen Wahrheit ex professo abgeschworen hätte.

„Gewiss ist es" — ruft, nach einem siebenten Himmel in der zweiten Potenz sich umsehend, um sich hineinzuverzücken, ruft unser deutscher Uebersetzer*) — „ist es der Hauptgedanke der Dichtung, die Verklärung des Sonnendienstes zum Christenthum, wo Maria als Margaretha die Mutter des Sonnenkindes, des wahren Lichts und Heiles der Welt ist." Um diesen Hauptgedanken mit solcher Gewissheit herauszulesen, und dass hier Calderon den Muttergottesdienst zum Sonnencultus hatte erheben wollen, den er doch als „heidnisch abgöttische Blindheit" bezeichnet — dazu müsste man die Augen eines Sonntagskindes mitbringen, wie unser Uebersetzer und Seinesgleichen ist. Zur Abwendung einer Landplage, oder Landungsplage, des landenden Pizarro nämlich, soll die Sonnenpriesterin Guacolda, die das Loos, auf Anstiften des personificirten Götzendienstes, trifft, geopfert werden. Die junge Sonnenpriesterin wird von Yupangui***) einem Jüngling aus dem Stamme der Incas, und vom Inca selber, Guascar, Herrscher von Peru, und so feurig angebetet, wie nur die Sonne. Und soll die Geliebte opfern! Götzendienst aber besteht darauf; Götzendienst ist unfehlbar und damit Punctum!†) Zwischen dem ersten und zweiten Act hat Pizarro — „Franz" heisst die Canaille — die peruanische Hauptstadt Cuzco erobert. Aus des Rüpels, Tucapel, Gracioso-Bauch heraus, den Götzen-

---

*) Schauspiele von Don Pedro Caliere de la Barca. Bd. IV. S. XXIII.

**) Andr. (vormals Sonnen-Oberpriester).

Einst, Herr, war ich, wohl gleich Allen
Ein Anhänger jener heidnisch
Abgött'schen Blindheit, welche wähnte,
Dass die Sonn', obgleich sie
Ohne Seel' und Leben ist . . . (III. 8.)

***) So hiess ein historisch berufener Inca von Peru. Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 524.

†) Idol. El sagrificio — sea.

eines deutschen Dramaturgen bannen wollte, ihn, den ganz andere deutsche Dramaturgen und heilige Beschwörer aus den

---

dienst in Beschlag genommen*), bläst dieser Burg und Stadt in Flammen. Auf den Hülferuf von drei Spaniern**) erscheint die Jungfrau Maria mit dem Christkind auf einem von zwei Engeln getragenen Thron in Rosenwolken. Guacolda's beide Anbeter, der Inca und sein Vetter Yupangui vom Incastamm, verfallen in schwärmerische Verzückung, dass man glauben könnte, im Inca Guascar stecke, wie im Gracioso Tucapel „Götzendienst", also Val. Schmidt, und in Yupangui vom Incastamm, Otto v. d. Malsburg; zumal wenn man des Letzteren in der Entzückungsverirrung gestammelte Uebersetzung dieser Schauwonne liest.***) Geblendet von der Glorie, straucheln die Peruaner, Oberpriester, Inca, allesammt „untereinander wie Blinde", Wunder und Mirakel schreiend.†) Götzendienst geberdet sich wie besessen, als stäk' er in seinem eigenen Bauch, reisst einen Monolog in Fetzen, wie nichts gut's, und trollt ab mit haarsträubendem Blasphänomen.††) Vor dem Wütherich und seinem Schlachtmesser hält die Sonnenpriesterin Guacolda sich in einer ländlichen Hütte verborgen, nach dem Anblick ihres Yupangui vom Incastamm sehnsuchtsvoll verlangend. Tucapel mit Götzendienst's Teufel im Leib hat die verliebte Sonnenpriesterin schon ausgewittert. Seine peruanischen Begleiter eilen, den Finderpreis vom Inca Guascar einzustreichen, der alsbald herbeistürzt, und die Geliebte mit ihrem Erwählten, seinem Vetter vom Incastamm, dem Yupangui, zusammenfindet, bei diesem Anblick vom heissesten Wunsch beseelt, sie nicht gefunden zu haben.†††) Als

---

*) Götzendienst.
Sey mein Geist, der Rache schnaubet.

**) O Maria, Makellose,
Huld, Erbarmen.

***) Yupan. Wer noch schaute
Mitternachts so schönre Sonne,
Der, wie hellres Licht sie thaut,
Als schönrer Morgenröthe Kinde,
Schönre Vögel Grüsse jauchzen?

†) Unos. ¡Qué asombro!
Otros. ¡Qué maravilla!
(Tropiezan unos con otros, como ciegos.)

††) Sonst war's Hass zum Kreuz allein,
Jetzt zum Kreuz und zu dem Schein,
Den Maria's Sonne warf.

††† Inca. So warm
Ich gewünscht

Katakomben der spanischen Bühne erweckten und als Wunderheiligen zu andächtiger Verehrung dem deutschen Publicum auf-

---

er vollends von Yupangui erfährt, dass dieser sie ihm geraubt, sein Vetter vom Incastamm noch ausserdem sehen muss, wie sich Sonnenpriesterin und Vetter in den Armen liegen; da geht auch mit ihm der Inca durch: Er gebietet, das Paar auseinanderzureissen. Nun umklammert Guacolda ein Kreuz, und der Vetter einen Baumstamm, um doch Etwas zu umklammern, und so fest, dass sämmtliche anwesende Bauern, Volk, Oberpriester, Inca und sonstige Götzendiener, sie nicht von den Stämmen losreissen können. In diesem Augenblick erscheint Götzendienst, sperrt das Maul auf, wie ein Höllenrachen, zum Blutbefehl: die Sonnenpriesterin zu schlachten, kann aber, Schreckenswunder! — kann das Wort nur in Aparte's aus dem Schlunde würgen*)! Hier scheint Götzendienst mit dem Mirakelfinger die Stirn des Dichters berührt und bis zur Sideration betäubt zu haben, so dramatisch-albern ist die Scene. Eifersuchtswüthig befiehlt Inca: „Da Beide sich von beiden Stämmen nicht lösen lassen", sie mit Pfeilen an die Stämme erst recht und noch fester zu nageln.**) Guacolda ruft ihren Baumstamm an, Yupangui die Mutter Gottes selber; beide verschwinden mit den Stämmen. Donnerschläge, Erdbeben, vermischt mit Trommelwirbel. Götzendienst trommelt in der Angst auf des Dichters Stirne mit zwei Mirakelfingern, so lange, bis dieser sämmtliche Indios in die unaufhaltsamste Flucht jagt, unter allgemeinem Entsetzensschrei: „Wie erhaben muss der Gott der Christen seyn, dass er solche Wunder schaffet"***)! wenn auch aufkosten der Stirne des Dichters und dessen pia mater. Aber schon ist Pizarro

---

Dich zu finden, wünscht' ich jetzt,
Nicht gefunden Dich zu haben.

*) Götzendienst.
Lass sie — — (für sich) sterben wollt' ich sprechen.
Doch, wie kommt's? Der Mund versagt mir!
Inca.
Nicht verschweig' mir Dein Gebot.
Götzend.
Wünschest Du — — (für sich) nicht kann ich's vollenden!
(laut) Willst Du — — (für sich)
Nein, es ist nicht möglich — — — —

**) Mögen sie als ruchlos liebend
Dort durch unsre Pfeile fallen!

***) Ind. Sin duda cielos! es grande
Este Dios de los cristianos,
Pues tantos portentos hace.
(Vanse huyendo,)

stellten: Zwei Karle, beide zusammen ein ganzer Karl wovon auf den Einen $^3/_4$ kommen. Dieser der „Immermann", der,

---

mit seinen Spaniern hinterher, die Meute auf das Wild der in wilder Flucht begriffenen Wilden hetzend*), hussa! und ein Treibjagen beginnend, das Götzendienst mit seinem über den zweiten Act als Abschiedssegen gesprochenem Fluche wundersam, in Pizarro's und „aller Spanier" Seele, illustrirt.**)

---

*) Pizar. (hinter der Scene).
Ihnen nach, ihr Spanier!
Alle Spanier (hinter der Scene).†)
Nach!

**) Götzend.
Doch soll darum nicht ermatten
Meine Feindschaft, wenn der Sterne††)
Geist ich bin, so soll mein Athem
Nun die Luft mit Gift†††) erfüllen,
Soll mein Strahl das Feld durchflammen*†),
Soll mein Zorn die Frucht vereisen,
Soll mein Blitz die Ernte schlagen,
Damit Alle sterben, ehe
Sie anrufen Christi Namen.**†)
Wenn nun Pest, Durst, Hungersnoth
Müde sich an ihnen rasen***†),
Dann mag keiner übrig bleiben
Für die kommenden Zeitalter,
Dann in bessrer Morgenröthe
Arm die bessre Sonn' erstrahle!†*)

---

†) diesseits des atlantischen Oceans nämlich. — ††) Die über Spanien als Zitterreflexe seiner den Erdball erleuchtenden Auto-da-fe's strahlen. — †††) Das Götzendienst dem Pizarro und „allen Spaniern" einathmet, um es über alle Welttheile hin seuchenhaft auszuathmen. — *†) Mit den Brandfackeln der heiligen Inquisition und den zusammengebundenen Fuchsschwänzen aller Familiaren. — **†) Wörtlich in Erfüllung gegangen dieser Fluch, aber an den Inca's, somit allen Peruanern, dank dem Seuchengifte, das „Götzendienst" in Pizarro's und aller Spanier Brust geathmet! — ***†) Wörtlich in Erfüllung gegangen auch dieser Fluch, aber an Spanien selber, an „allen Spaniern", dank dem Faulgifte, das „Götzendienst" in ihr, in ihrer Könige und ihrer — Dichter Blut geathmet! — †*) Wird dieser verheissungsvolle, weniger rothe Arm der Molocharm eines Don Carlos oder Don Alfonso oder sonst einer isabell-

mit den Epigonen unter den Sohlen auf Goethe's Schultern stehend, sich auf die Zehen stellen muss, um dem olympischen

---

Das Mirakelwesen gipfelt im dritten Act, der die Jahre der Zwischenactdauer benutzte, um das Mirakelmeisterstück in einem vom mittlerweile zum Mariendienst bekehrten Yupangui*), dem nunmehrigen Gatten der Christin Guacolda, verfertigten Muttergottesbilde zu liefern, das kein Meisterstück, vielmehr eine aus Holz von einem Wilden mit schiefstem Gesichtswinkel roh geschnitzte Fratze, die aber deshalb gerade, als erstes peruanisch-spanisches Incunabelbild, um so mirakelwürdiger, ein um so grösseres Kunstwunder ist. Hat denn nicht — wie lange ist es her? — so mancher Yupangui aus der zur alleinseligmachenden, allein keine grossen Maler mehr machenden Kirche bekehrten Malerschule der Overbeck-Veit mit ähnlichen frommen Incunabelbildern auf die deutschkatholisch-romantische Pinselwelt nicht ähnliche Mirakelwirkungen ausgeübt? Haben unsere Yupangui's mit schiefen Schädeln nicht ganz ebenso, wie Calderon's auf den heiligen Francisco Pizarro getaufter Inca**), durch inbrünstiges Beten und Anrufen der Mutter Gottes, kniend vor ihrer Staffelei, die veras imagines der heiligen Jungfrau, kraft Wunderwirkung und unmittelbarer Erscheinung der Gnadenmutter, in ihren heiligen Bildern auf der Leinwand oder Holztafel hervorblühen sehen, des seligen Glaubens, dass ein Betbruder, schon als solcher zu einem Bruder (Fra) Bartolomeo oder Fra Angelico da Fiesole sich bete? Und erging es ihnen nicht genau so, wie dem Maria-Schnitzer Yupangui, in unserem peruanischen Mirakeldrama, welcher sein ausgestelltes Schnitzbild vor

---

*) „Francisco Yupangui Inca — beharret fest dass Keiner Schutz und Schirm sey als Maria." (III. 1.)

Inca Guascar verstarb im Zwischenact. Der „Oberpriester", „der edle Kazikengreis", heisst jetzt Andreas Ingra.

**) Yup. Nun, Maria, Zier der Frauen,
— — — — — — — —
Gieb dem Bild in mir auch Leben . . .

---

farbenen Aurora von Capacabana seyn, die alle Spanier zu ebenso vielen verschrumpften, todsiechen Tithonen umarmt, die nicht leben und nicht sterben können? Wird die „bessere Morgenröthe" eine phrygische Mütze oder eine Mönchskaputze tragen? Und die „bessere Sonne", wird sie ihr Licht als Sonnenfackeln, oder wieder nur als die bewussten Fackeln in den zu Mönchsorden und Jesu-Gesellschaften verknüpften Fuchsschwänzen leuchten lassen? Lauter offene Fragen, betreffs welcher, Götzendienst allen Spaniern — was gilt's? — nicht so viel Monate Zeit lassen wird, als Schiller's Philipp II. Jahre der Hofdame Montuceur vergönnt, um fern von Madrid darüber nachzudenken.

Zeus an's Ohrläppchen zu reichen, froh zuletzt, dort als sein Affe zu hocken. Dieser führte den „Wunderthätigen Magus" dem

---

dem Gouverneur und seiner für das Patronat des h. Sebastian kämpfenden, von Andreas Yoiri, ehemals Sonnenoberpriester, angeführten Gegenpartei, in dem Augenblick, wo er den Vorhang wegzieht, schreckverblüfft, am Boden zerstückelt liegen sieht? Mit dem Unterschiede freilich, dass unsere Yupangui's beim Anblick ihrer „heruntergerissenen" heiligen Ausstellungsbilder, in verstockter Frömmigkeit, nicht, wie Yupangui*), eine demuthsvolle Erkenntniss des Unwerths ihrer Stümperwerke bezeugten, sondern Beschauer und Beurtheiler als verruchte Bilderstürmer verschrieen. Doch darin wieder dem Calderon'schen Yupangui ähnlich, dass sie, wie dieser in edlerem Material, in werthvollerem Bildstoffe, in gediegenem Golde, woraus er nun sein Muttergottesbild zu fertigen unternommen, die Bürgschaft für die höchste Kunstwürdigkeit, Schönheit und Vollendung erblickte**), — dass ähnlich auch unsere Yupangui's vom apostolisch-katholischen Pinsel im Goldgrund, auf den sie ihre Wunderbilder malten, in den goldenen Heiligenschleiern, in den Goldstoffen der Gewänder die Verklärung der Malerkunst erreicht zu haben sich bedünkten; eine umgekehrte Verklärung: nicht nach oben, sondern rückwärts, nach hinten; keine Raphael- sondern eine Incunabel-Transfiguration; eine Verklärung der Wiegen- und Windel-Malerei. Diese Yupangui-Verblendung ist das Werk — wessen? Keines andern, als Götzendienst seines, der zwischendurch mit Monologen umherschleicht, und sieht, wen er verschlinge; der Einzige, der bei der allgemeinen Bekehrung der alte unwandelbare Götzendienst geblieben, und der es — so zäh ist der Racker! — noch im Schoosse der Alleinseligmachenden bleiben würde.

Gold her, Gold hin! meint Andreas Yoiri, vormals Sonnenoberpriester, dermalen Präsul der St. Sebastian-Patronschaft der heiligen, aus dem ehemaligen Sonnentempel Coricancha umgeweihten Kirche, welcher

*) Yup. Herrin, dienet dies zur Strafe,
Weil ein Wilder sich erdreistet,
Deine Schönheit abzubilden,
O so fleh' ich —
Tief mein Haupt zur Erde neigend . . .

**) Yup. — bis ich
Mit dem Bilde kann erscheinen,
Ganz in goldne Gluth gewandelt;
Ob ersetzen mag der Reichthum
Was der Kunst gemangelt hat.
Por si suple la rigueza
Lo que al arte le ha faltado.

Theaterpublicum in Düsseldorf vor.[1]) Der zweite, das Viertel-Karlchen, als abgezogener Begriffsmensch neben dem Im-

---

Sonnentempel, mit Ausnahme des Daches von Stroh, ganz und gar aus gediegenem, geschlagenem Golde gegossen und ciselirt*), gleichwohl ein Götzentempel gewesen! Gold her, Gold hin! „Wie reich sie auch", die Muttergottesstatue des Yupangui, vergoldet sey, „sie wird immer missgestaltet bleiben".**) Im gleichen Sinn äussert sich Andreas gegen den mit zwei Weihekronen erschienenen Vicekönig Don Lorenzo de Mendoza.***) .„Kunst, Geist und Wissen" — dummes Zeug, Don Andresel! So lang es Mirakel giebt, ist der Geistesodem, den Gottes Hauch dem Lehmkloss, unserm Ahnherrn, einblies, der unbedingte Mirakelglaube, von dessen Gnaden Kunst und Wissenschaft blühen, ja der sie überflüssig und entbehrlich macht. Kunst und Wissenschaft beruht auf Natur- und Denkgesetzen, das Mirakel steht über dem Gesetz. Natur und Naturgesetz, Geist und Denkgesetz, sie verschwinden vor dem Mirakel, versinken in die ewige Finsterniss, dieweil das Mirakel, als die Glorie der Gesetzlosigkeit und absoluten Unvernunft bestehen wird in alle Ewigkeit. Gott und sein Weltgesetz werden sich in ein Mirakelhimmelreich auflösen, in das Himmelreich einer überweltlichen Oberwelt des verklärten Aberglaubens und der Seligen in diesem Glauben an den transfigurirten baaren Unsinn.

„Man hört Oboen und Flöten, der Vorhang theilt sich und es wird auf einem mit Kerzen und Blumen geschmückten Altare Yupangui's vergoldete Bildsäule sichtbar, zu beiden Seiten neigt sich eine Wolke herab, worin zwei Engel mit Palette, Farben und Pinsel in den Händen. Während die Engel singen und der ganze Chor von innenher erwidert, legen die Engel die letzte Hand an das Bildniss, und dieses wandelt sich in die herrlichste Vorstellung der Madonna mit dem Jesuskinde in ihren Armen, alles mit dem prachtvollsten Schmuck und Gewändern ausgestattet."

---

1) Auf seiner Musterbühne 21. Nov. 1836, zweihundert Jahre gerade nach der Abfassungszeit.

---

*) Gesch. d. Dram. III. S. 528.

**) Andr. Por mas dorado que esté,
De estar informe no deja.

***) — Nach meiner vollen
Ueberzeugung ist's kein würd'ges
Bild — —
Denn es hat's ein Mann gefertigt,
Ohne Kunst und Geist und ohne
Wissen —

mermann, dessen ungeschultes Denken er eben durch sein methodisches Formuliren ergänzt; Dieser der „Nieman", gün-

Unter lieblichem Engelgesang mit dem Refrain „So eilt, so kommt, so fliegt"! vollendet sich das Gemälde von Engelhänden*) — ein theatralisches Schaubild, das man poetisch geniessen könnte, wie Gretchen's und Faust's Engel-Himmelfahrt, wenn es, gleich dieser, dem freigestaltenden, mit anmuthiger Symbolik spielenden Schöpfergeiste entquollen; nicht aber einem, Geist und Poesie knechtenden, der Kirchenherrschaft dienstbaren, Geist und Poesie tödtenden Zwangs- und Buchstabenglauben entsprungen wäre. In letzterem Falle wird die Poesie, wenn der Dichter ein pfäffischer Gleissner ist, zur schaalen Gaukelei, und ist er, wie die spanischen Dichter, die aufrichtige Dupe seines Wahnes, dann gleicht diese Poesie den Phantasieen eines delirirenden Fieberkranken. Doch mag es immerhin einen dritten Fall geben, wo das Poetische nämlich in die frommverzückte Gemüthswonne eines strenggläubigen Dichters oder Künstlers zerschmilzt, und diese glaubensinnige, dogmenbrünstige Dichter- oder Künstlerstimmung auch auf nichtconfessionelle, Welt und Menschenleben reindichterisch und naturgottselig anschauende Geister einen tiefen, poetischen Eindruck äussern. Allein diese Wirkung erleidet gar mancherlei Beschränkung. Eine solche specifisch kirchengläubige Gemüthsseligkeit eines Dichters oder bildenden Künstlers wird nur — man gestatte den Ausdruck — als Incunabelstimmung in den Anfängen der Kunst, wo religiöse und poetische Anschauung sich vermischen, wo das Poetische in Form des Hieratischen sich ausspricht, jene Wirkung fortüben auf die Poetischgestimmten höher entwickelter, diesen Formen entwachsener Epochen; fortüben, auch um der rührend naiven Befangenheit willen in ihrem Zeitgeist auf ihrer Culturstufe. Mächtige titanische Geister werden aber selbst in diesem Stadium der confessionellen oder hieratischen Kunst und Poesie, und bei aller Erfülltheit von solcher Stimmung, diese gerade, als Richtschwert und Geissel

*) Erster Engel.
Und nun zum Schaun, Bewundern,
Sterbliche Menschen ihr —
Zweiter Engel.
Wie mild des Menschen Mangel
Verschönt der Seraphin —
Beide Engel nebst Chor.
So eilt, so kommt, so fliegt,
So seht Ihr, wie so herrlich
In Eurer Königin
Durch Malen wird gebessert,
Was Meisseln hat geirrt,
So eilt, so kommt, so fliegt!

stigenfalls das „man", das allgemeine unpersönliche, geschlechtslose Fürwort — liess, da er noch Zauberlehrling war, den spani-

---

gegen die frevelhaften Ausschreitungen der Gewalthaber, insbesondere gegen die des Glaubens geheiligte Symbole als Sanctions-Mittel ihrer Machtübergriffe, Herrschsucht und Geistesknechtung entweihende Hierarchie kehren. Giotto und Nicolo Pisano schleudern Päpste und Könige in ihre gemalte, Dante in seine poetische Hölle, schon angeweht von jenem gotterfüllten reformatorischen Zorn, der, wie der spätere Reformator die päpstlichen Bullen an die Thüren der Gotteshäuser, vorläufig die Päpste selber in ihren Seelen, an die Thüren der Satansbehausung, an die Pforten der Hölle, nagelte. Auf der Culturhöhe des 17. Jahrh. aber bietet der im Mönch und Pfaffen aufgehende Dichter ein widriges Schauspiel. Auf der Culturhöhe des 17. Jh. in Spanien zumal, von welcher hernieder ein Geist wie Calderon die tiefe politisch-hierarchische Zerrüttung und Versunkenheit seines Landes und Volkes überschauen konnte, und mit einem Dichterherzen überschauen, worin die lauten Klagen, Vorstellungen und Mahnungen der damaligen Cortes, wegen der verzweiflungsvollen, durch die Uebermacht des Clerus vorzugsweise herbeigeführten Lage des am Rande des Untergangs schwebenden Landes, einen stärkeren Widerhall finden mussten, als sie bei den Königen, den Mitschuldigen und Opfern zugleich jener grauenvollen Priesterherrschaft fanden, für welche er geistliche Festspiele zur Verherrlichung der Kirche und ihrer Wirthschaft dichtete. — Noch über die Mitte des 17. Jahrh. hinaus Mirakelfestspiele dichten, worin die Greuelthaten eines Pizarro, Almagro und Genossen von Engeln mit den Farben eines wunderthätigen Muttergottesbildes vertuscht und überpinselt, ja geweiht und sanctificirt worden; auf der Höhe dieser Zeitepoche kann der Dichter solcher geistlichen Schauspiele nur als ein blindes selbstbethörtes Trug- und Täuschungs-Werkzeug, als dienstbarer, mit allen Künsten eines berückenden Genies, bei jener hierarchisch-dynastischen Landesaussaugung, bei jenem an seinem Volke geistig und leiblich begangenen Raubmorde, betheiligter Helfershelfer erscheinen; kann der Dichter, als poetischer Hehler, Berücker und Vorspiegler im Dienste der Anstifter zum grössten Verbrechen am eigenen Volk wie an der Menschheit, zusammen mit den Urhebern, auf der Höhe dieser Zeitcultur nur am Pranger stehen; muss eine solche „heilige dramatische Poesie, in Rücksicht auf die Zeit ihrer betäubenden Prunkblüthe, zum Teufel gebetet, und kann nur von geschichtsunkundigen, oder gegen Völkergeschichte stumpfherzigen, abstract ästhetischen Enthusiasten des „magischen Idealismus", oder von den schwachköpfig-herzlosen Nachzüglern der afterromantischen Calderon-Idolatrie gefeiert werden.

Das peruanische, von Engeln gemalte Madonnenbild ist unerschöpflicher an Wundern, als in unsern Tagen das zu Lourdes, dessen wunderthätiges Wasser dem peruanischen Mirakelbilde nicht das Wasser reicht.

schen Faust im Bannkreis seines Privatdocentenkreises [1]) in Gestalt des Pudels erscheinen, der sich auf die Spur des Herrn — seines

---

Wer weiss, was geschähe, wenn es, wie jenes, einen Calderon hätte, auf dessen Wink es, wie das peruanische, den rechten Arm höbe, das Christkind, wie dieses auf die linke Seite sanft hinüberlegte — hei, wie würden da unsere Romantiker Mirakel rufen! so laut wie Calderon's bekehrte Peruaner*), und Kronen darreichen und Kerzen dem Bilde in die Hand legen, wie der Vicekönig Don Lorenzo de Mendoza dem gemalten Wunderbilde von Capacabana als Lichtmessopfer, worüber Götzendienst hinter der Scene mit seiner Teufelsschaar aus Peru flieht, geradenwegs nach Spanien, und von da Hals über Kopf nach Lourdes, wo er, wie Teufel Legio in's Meer, sich in's wunderthätige Wasser köpflings stürzt mit seinen höllischen Geistern allzumal.**)

El gran Principe de Fez***) (der Grossfürst von Fez), das Kehrbild zum 'Principe Constante', wo nämlich der Gran Principe, Mully Mahomed, als Mohrenprinz in christlicher Gefangenschaft sein Seelenheil durch Selbstbekehrung zum Christenthum, richtiger zur Marien-

1) Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus, ein Beitrag zum Verständniss der Faustsage. 1829.

*) Einer. Welch ein Wunder!
Ein Anderer.
Welch ein Staunen!
Ein Dritter.
Welch Entzücken!
Ein Vierter.
Welche Wonne!

**) Götzendienst (drinnen).
Auf ewig
Flieh ich diese Regionen — —
— — — — — — —
Sollten auch die Geister alle,
Welche mir ergeben wohnten
In der Götzendiener Busen
Mit mir fliehn —
Lauter romantische Dramaturgen-Geister.

***) Vor 1651 verfasst. Lope de Vega hat eine gleichnamige Comedia gedichtet, die dem Calderon, wie so viele Andere des spanischen Bühnen-Phönix, vorlag, dessen warmes Nest so viele Vögel, grosse und kleine, bezogen und sich darin häuslich niederliessen.

Herrn und Meisters Hegel — plagt. „Er, der Studenten trefflicher Scolar", bezüglich dessen Faust sagt: er „finde nicht die Spur von einem Geist, und alles ist Dressur" und in welchem der „Kerl" (der Viertelskarl) steckt, den der zu des Pudels Kern entpuppte Mephistopheles-Scholast verhöhnt: „ein Kerl der speculirt" u. s. w. Dieser Viertelskarl fängt an, mir fürchterlich zu wer-

---

anbetung erringt. Dieses Kehrbild des auf den heiligen Leopold getauften Mohrenprinzen kehren wir, von derlei Bekehrungsbildern und Kehrbildern bis zur Magenumkehrung übersättigt, mit der Vorderseite gegen die spanische Wand und besehen die Kehrseite mit dem Rücken.

Desgleichen lassen wir das, wenn nicht Kehr-, doch Seitenstück zu 'Absalon's Locken' (Los cabellos de Absalon): La Sibila del Oriente y gran Reina de Sabá*) (Die Sibylle des Morgenlands und grosse Königin von Saba) als Pendant zum hängenden Absalon, unangefochten hängen. Gehört ebenfalls zu den vor 1651 verfassten Schauspielen des Calderon — mitgefangen, mitgehangen. Unsertwegen hänge Du nur ruhig an dem „himmlischen Baume", den Du Deinem weisen König Salomo weissagst, ohne zu befürchten, dass Dir von uns die übliche Frist gestellt wird: „bis Du schwarz wirst", denn schwarz bist Du bereits, eine geborene egyptische Mumie, oder schwarze Sibylle**) und Königin des Mohrenlandes. Hänge denn, schwarze Weissagerin, bis Du vom Weissagen weiss wirst, und neben Dir zur Linken Dein Ebenbild, die stichdunkle und insofern auch schwarze Uebersetzung von Otto v. d. Malsburg, der in Dir „das Vorbild" zur schwarzen Maria erkennt; in Salomo „das Prototyp des Messias, wie Joab und Simni die beiden Schächer vorstellen".***) Dir zur Rechten hange und bange Dein zweiter Schächer, Val. Schmidt's Commentar, in welchem der „himmlische Baum" zu einem undurchdringlichen Urwald von haarsträubend gelehrten Notizen sich verzweigt, starrend von lateinischen, griechischen und altenglischen Citaten, die in den Aesten des Urwalds als eben so viele Vierhänder mit zwanzig Schreibfingern, die Randglossen-Schweife um Zweige und Aeste gewickelt, baumeln und schweben. Hauen wir uns mit der Axt durch das urwäldliche Gestrüpp wieder hinauf in's Freie über den Strich zu den „Dramen aus der Heiligenlegende"; zu Calderon's „Comedias de Santos', worunter der wunderlichste Heilige und bewundertste von zwei- und vierhändigen Wickelschwänzen: „Der wunderthätige Magier."

---

*) Umarbeitung des Auto Sacram. „El arbol del mejor fruto" (der Baum mit der schönsten Frucht). Was vom Auto darin erhalten, sagt Hartzenb., ist von Calderon. Alles Uebrige scheint nicht von ihm. — **) „Du schöne Schwarze mit dem Sehermunde", Sibila negra, hermosa profetisa, begrüsst sie König Salomo. (II. IX.) — ***) a. a. O. Thl. IV. S. XVII.

den, rief, beim Anblick des citirten spanischen Faustpudels, der Magico prodigioso der „Philosophie des Geistes", welcher Magico, wie der des Calderon, mit dem Demonio der Dialektik so lange auf Tod und Leben rang, bis er ihm die Philosophie des Geistes, unterm Ringkampfe in eine Philosophie des heiligen Geistes umgewandelt, abkämpfte; aber auch — wie Calderon's Magico zu des Statthalters Füssen [1] — erschöpft und ohnmächtig zu den Füssen des Staatsbegriffs selber hinstürzte.

Sehr gut kennzeichnet Val. Schmidt das Eigenthümliche dieser „Dramen aus der Heilgenlegende": „Es ist darin der Kampf des guten Geistes, aufgefasst als heiliger Geist, und seiner untergeordneten Diener, der Engel, mit den entgegengesetzten, negirenden Geistern, ebenso Fundament wie Firmament. Zwischen diesen beiden Extremen in der Mitte, zwischen den guten Principien und den secundären abgefallenen Wesen, schwebt und schwankt der Mensch mit seinem angebornen freien Willen. Beide Geisterklassen suchen sich wechselweise desselben zu bemächtigen, und bald ist der Einzelne ein Spielzeug des Bösen, bald ein Organ des Guten. Das Eigenthümliche vorliegender Tragödien liegt nun darin, wie der heilige Geist (die Gnade) die Lockungen des Bösen so benutzt und wendet, dass der freie Wille, das Princip der Persönlichkeit des Menschen, die Handhabe seines früheren Falles, im Menschen geläutert wird, und geschickt gemacht die Gnade aufzunehmen, und deren Organ zu werden. Der gute Geist [2] siegt also, indem der Mensch (der dadurch zum Heiligen, d. i. geheiligt wird) [3] diesen seinen eignen frommen Willen mit Freude als Opfer darbringt [4], und dafür ihn selbstständig zurück erhält [5] und nun ein bewusstes Organ des heiligen Geistes wird. [6] Damit ist dann meist der Zweck des

1) „Er fällt, wie ohnmächtig mit dem Gesicht" — wörtlich: „Mund" — „abwärts zur Erde". (Cae boca abajo en el suelo, como desmayado.) — 2) Der Geist der Kirche nämlich. — 3) Von der Kirche nämlich. — 4) Der Kirche nämlich, Gut und Blut als Opfer darbringt, freiwillig, oder mit Anwartschaft auf ewige Höllenstrafen. — 5) Als unbedingten Glauben an die alleinseligmachende Kirche nämlich. — 6) Ein bewusster Gliedermann am Schnürchen des blinden Kirchen-Glaubens nämlich; eine bewusste Marionette in der Hand der wunderthätigen Magier der Marienbilder.

irdischen Lebens erfüllt.[1]) Die Prüfungszeit ist vorüber. Engel tragen die Seele in die höhere Welt[2]), und was der Heilige nur schwach und stückweise im Leben ausrichten konnte, erhält Vollendung und Glanz durch den mit seinem Tode verknüpften Segen", der eben nur der Tod ist, der Tod einer ganzen Nation, ein Segen, der auf Spanien ruht, und den sein wunderthätiger Magier, seine zehntausend Klöster voll solcher Magier und deren poetische Luftspiegelungen, die Comedias divinas, de Santos und Sacramentales über das Land des Weins, der Gesänge und der Scheiterhaufen gebracht. Und liegt auch da, wie Cipriano oder Magico prodigioso hinter dem Vorhang, ein blutiger, kopfloser Leichnam, und vor dem Rumpfe steigt, wie dort,

---

1) Und ein aus lauter solchen bewussten Organen des heiligen Kirchengeistes bestehendes Volk kann, wie das spanische z. B., seine Mission auf Erden als erfüllt betrachten und lebenssatt im Schoos der heiligen Kirche sanft entschlafen, wie im Schoos des alten seligen Abraham. — 2) Dichtergenien nämlich, als himmlische Boten und Poesie-beflügelte Famuli der heiligen Inquisition; sie tragen die Seele in eine höhere Bühnenwelt als die, welche die Welt bedeutet, nämlich in die Welt der höheren überweltlichen Luftspiegelungen, die, gleich jenen Wüstenbildern, welche den verschmachtenden Wanderer mit quellenden Seen, kühlenden Palmenwäldern, gastlichen Städten und Palästen locken und täuschen — die ähnlichermassen, über den unabsehbaren Wüsteneien der von Pfaffen und Pfaffenkönigen verödeten Länder sich bilden, glänzend, wie in Glorienschein, und die verdurstenden und verhungernden Völker mit Himmelsspeise, mit Manna, mit Gottesstädten, worin Milch und Honig fleusst, mit poetischen spanischen Schlössern, mit den magischsten Gaukeleien göttlicher und heiliger Legendenspiele bezaubern, benebeln, ihnen das Bischen gesunden Sinn und gemeinen Menschenverstand, das sie noch haben, ab- und dafür die „höhere Welt" des höheren Unsinns aufschwindeln.*)

---

*) Cipr. Aus Wind
Schafft mein Hirn sich Gaukeleien.
Just. — Phantome
Schafft die Luft, mich zu verleiten.
Cipr. Schatten meiner Phantasie!
Just. Blendwerk meiner Träumereien!
Cipr. Grauen meiner regen Sinne!
Just. Schreckbild meines schwachen Geistes.

der Dämon empor, der Dämon der Priesterherrschaft, in Gestalt des Don Carlos, und, wie Calderon's Dämon auf einer giftröchelnden Schlange, auf dem Pfaffen, Santa cruz, reitend, „Welcher Schrecken! Welches Grauen!“ —

El Magico prodigioso. [1]

Cipriano erblicken wir in einem Wäldchen vor der Mauer von Antiochia, versenkt in Plinius d. Ae. Definition von Gott. [2] Der Schwarzkünstler [3] aus Antiochia zerbricht sich den Kopf

1) Für die Stadt Yépes (Landstädtchen in der Provinz Ocaña) gedichtet zur Darstellung am Feste des sanctisimo sacramento (Frohnleichnam) im Jahre 1637. Diese Notiz steht im Ms. dieser Comedia, das sich in der Bibliothek des Herzogs von Ocaña befindet. H. v. Schack las 1631, „wenn ich die Jahreszahl — recht entziffert habe“. (Nachtrag S. 88.) Im Druck erschien das Drama unter dem Titel 'El Magico prodigioso' zuerst 1633 in Parte veinte de comedias varias nunca impressas.

Als „ächte Quelle“ dieser Legende nennt Val. Schmidt das Bussbekenntniss (*Μετάνοια*, Poenitentia) des Cyprian selbst (der griechische Grundtext zuerst gedruckt im Anhang zu Baluze's Ausgabe des karthaginiensischen Cyprianus p. 294). Gregor v. Nazianz*) giebt einen Auszug davon in der 18. Predigt.**) Cyprianus ward enthauptet im Jahre 290. Die katholische Kirche feiert sein Andenken am 26. Sept. Calderon's unmittelbare Quelle wäre, nach V. Schmidt's Vermuthung, bei Lucius, 'de probatis Sanctorum historiis' t. V. (Col. Agr. 1574), p. 35': 'Vita et Martyrium SS. Cypriani et Justinae, autore Simeone Metaphraste', „oder eine spanische Uebersetzung dieser Heiligengeschichte“ — 2) totus est sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui (Natur. Hist. L. II. c. 7.) Einen weit tieferen, Schelling-Hegel's transcendent-idealistischen oder spinozistisch-pantheistischen Welt-Gott merkwürdig bestimmt verkündenden Begriff vom göttlichen Wesen spricht Calderon's Landsmann und Plinius' d. Aelt. Vorgänger, Seneca, aus: „Rector universi Deus in exteriora quidem tendit, sed tamen in totum undique in se redit“ (De Vit. beat. c. VIII). Calderon und sein Cipriano Demonio erscheinen vor diesen wenigen Worten als Tröpfe und arme Schächer, was speculativen Gedankengehalt und Vorstellung von Gott und Welt betrifft. — 3) „Nach seinem Selbstgeständniss in der *Μετάνοια* war Cyprianus, von Kindheit an eingeweiht in die Mysterien der verschiedenen griechischen Gottheiten, atheniensischer Bürger geworden und hatte schon früh alle Theile der griechischen Magie inne. In seinem zwanzigsten Jahre begab er sich zur Vervollkommnung darin nach Mem-

*) Gesch. d. Dram. III. S. 600 ff. — **) Op. ed. Col. 1690. I. p. 274.

über diese Erklärung vom Wesen Gottes und kann keinen adäquaten Begriff dafür in seinem von schwarzer Kunst verdunkelten heidnischen Schädel finden. [1])

Man kann dem, als Cavalier auf Reisen in reicher Kleidung hinzugetretenen Demonio nur Recht geben, wenn er einem Magico von so schwerem Begreifen die Bemerkung hinwirft: „Das ist Plage der Unwissenheit, stets blind seyn Angesichts der Wissenschaften". Sie kommen tiefer in's Gespräch. Cipriano trägt dem unerkannten Teufel auf Reisen seine schweren Bedenken vor wegen jener in Plinius' Stelle formulirten Eigenschaften Gottes, die er schlechterdings nicht mit Jupiter's verrufenen Sitten, liederlichen Streichen und Lasterleben in Einklang bringen könne. Dämon verweist ihn auf die Symbolik, wonach das blosse Märchen sind, dienend die „Moralphilosophie einzuhüllen". Cipriano beruhigt sich so wenig dabei, dass er mit neuen, der Zweideutigkeit der Orakel entlehnten die Unvereinbarkeit des polytheistischen Götterbegriffs mit Plinius' Erklärung erweisenden Gründen den fremden Weltreisenden ad absurdum zu führen sucht. Das Streitgespräch verwickelt sich in ein regelrechtes Disputatorium, von dessen Vertretern die Königin Blanca von Castilien sagen würde, dass sie Beide, inabsicht auf dialektische Kunst und philosophischen Geist, stinken; und, inbezug auf dessen Form, die Technik der Drama's unsern als Dramaturgen, wenn nicht als Dramatiker, gewichtsvollen Immermann fragen würde, wie er, angesichts eines solchen, als dialektisches Streitgespräch trivialen, und in dramatischer Beziehung, wenn nicht die Zuschauer des Städtchens Yépes, so doch gewiss die des Städtchens Düsseldorf, am langsamen Feuer katechetischer Erörterungs-Langweile bratenden Exposition, wie er, der vollgültige Dramaturg, mit seinem kritischen Gewissen die Behauptung vereinbaren könne: „Ich finde die Vortrefflichkeit" (des Calderon'schen Schauspiels) „darin, dass die Meta-

---

phis, von da nach Chaldäa, sodann nach Antiochia, wo er durch schwarze Kunst mit Unterstützung des Teufels unermesslichen Ruhm erwarb, ja scheinbar viele gute Werke und Wohlthaten verrichtete" (V. Schmidt 439).

1) Denn nicht findet mein Gedanke
Diesen Gott, der in sich solche
Merkmal' und Mysterien fasset.

physik und Theologie der Dichtung immer auch ganz genau mit einem Momente der äussern Handlung zusammenfällt"? [1] Und mit welchen einleuchtenden Gründen — so würde die Technik des Drama's weiter fragen — der in Theorie und Praxis gleich gut beschlagene Koryphäe der deutschen Dramaturgen aus den dreissiger Jahren des laufenden Jahrhunderts seinen diese Exposition betreffenden Ausspruch gut machen wolle: — „Die Scene, welche nur ein theologisches Disputatorium zu seyn scheint, dient doch wesentlich dazu, das Dilemma, aus welchem sich die endliche Bekehrung des Ciprianus entwickeln soll, hinzustellen, und die Katastrophe schon jetzt anzudeuten". [2] Nicht entfernt deutet sie diese an. Die Scene konnte mit denselben Controversen zwischen dem Demonio und irgend einem seiner bekehrten Scholasten jedes andere Calderon'sche Stück von analoger Tendenz einleiten, da sie eben nur den allgemeinen Inhalt derartiger gang und gäbe Disputatorien der mittelalterlichen Scholastik auskramt. Doch gesetzt, es wäre an dem: diese Expositionsscene liesse wirklich die Katastrophe ahnen, so genügt doch dieses einzige Moment keinerweise, um das Undramatische und in dieser Form Unzulässige derselben zu bemänteln. Vom Standpunkt der Bühne aus, als dargestellte Scene, ist diese Exposition vollends verwerflich und nur der kirchenfestliche Zweck kann sie dem Spanier, dem „bühnengewaltigen Meister", gut schreiben. Mit dergleichen aber ein deutsches Publicum im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts erbauen wollen — das konnte nur einem deutschen Romantiker aus der Schlegel-Tieck'schen Schule beikommen, dessen Geist und Geschmack allen Göttern und Götzen der phantastischen Zauber- und Wunderpoeterei nachbuhlte. Die eigenen Dichtungen zahlten es ihnen heim. Welcher poetische Reinertrag an Gedanken, Anschauungen, Herzens- und Seelenläuterung möchte wohl z. B. der „Merlin", nach Abzug der metrischen Bravour, abwerfen? Nicht mehr, als Tieck's Dichtungen, die gepriesensten, Genoveva, Octavian u. s. w., wenn man sie allesammt auf diesen Reinertrag einschmelzt; nicht mehr, als in den Tiegeln, Töpfen und Pfannen der Goldmacher an Gold zurückbleibt, nach Verdampfung des Hexenbrei's und der „Sudel-

1) Memoir. t. S. 229 (Schriften B. 13). — 2) a. a. O.

kocherei". Es wäre denn der Goldstaub, den sie selbst heimlich hineingethan, um ihn dann ihren Gläubigen und Genarrten als Sand in die Augen zu streuen. Und selbst von diesem Goldstaube könnte allenfalls beim 'Merlin', 'Tulifäntchen', 'Tristan und Isolde', etwa so die Rede seyn, wie bei dem Goldstaub, den Maria Stuart und die Königin Elisabeth als Puder in den Haaren trugen, der aber nur so ächt, wie das Gold im Sprichwort: nicht Alles was gleisst, ist Gold.[1]) Bei romantischen Schauspielen, wie besagter Octavian, Genoveva u. s. w., kann nicht einmal von derlei falschem Goldpuder die Rede seyn: diesen aufgethürmten Perrücken „von Millionen Locken" gedanken-, herz- und leidenschaftsloser Stegreifreimerei, in denen kein einziges ächtes, naturwüchsiges Haar; diesem unvolksthümlichst und zu literarischen Cliquenzwecken aus volksthümlichen naiven Sagen tendenziös zusammengerührten kalten Hexenbrei, der, mit breitem Abschaumlöffel den Meerkatzen der romantischen Hexenküche ins Gesicht gespritzt, „die allerliebsten Puppen" in Wonnewinseln versetzte! Neben solchen Dichtungen, die Schiller's „falsche Romantik", ausstechen sollten — wie denn Tieck und die anderen Pygmäen der Klingel-Romantik den entschlummerten Hercules mit ihrem aus Marienfäden und Hexenzwirn geflochtenen Zaubergarne zu fesseln sich beeiferten, ihm Keule und Löwenhaut zu entreissen suchten, als ob diese aus Pygmäen Herculesse machten — neben dramatischen Dichtungen wie die der romantischen Schule freilich erscheinen des Düsseldorfer Bühnenleiters poetische Schöpfungen von so übergipfelnder Höhe, wie dessen dramaturgische Leistungen an Verständniss, Einsicht, Redlichkeit und Prägnanz des Ausdrucks und der Schreibart die des Verfassers der „dramaturgischen Blätter" und der bizarr querköpfigen, grillenhaft hysterischen Hamlet- und Macbeth-Illustrationen obeliskenhaft überragen. Nur inbetreff eines kritischen Urtheils müssen wir dem Verfasser der „dramaturgischen Blätter", gegen den Einführer von Calderon's wunderthätigem Magier auf seine Düsseldorfer Bühne, beitreten; inbetreff der

1) Mary Queen of Scotland and Elizabeth are reported to have worn occasionally fine gold dust in their hair; but this must have been some cheap imitation of the effect produced by gold dust. Thom. Sharp's a Dissert. on the Pageants or dram. Myster. etc. Coventry 1825. 4. p. 26. n. o.

ausnahmsweise richtigen Ansicht, die Tieck über das spanische Theater und dessen Wirkung auf die deutsche Bühne im Allgemeinen, und über Calderon insbesondere ausspricht: „Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne dass wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten". [1]) Das klingt um so verwunderlich-lustiger, da Tieck seine aus deutschen mittelalterlichen Volksbüchern zusammengedudelten romantischen Schauspiele nach der Drehorgel spanischer oder romanischer Versarten und Strophenformen umgeleiert hat. „Diese Aufgabe", — bemerkt Tieck an einer andern, die Lope-Calderon'sche Bühne betreffenden Stelle [2]) — „welche sich diese religiös-mystische oder allegorische Poesie gesetzt hat, löst sie oft durch phantastische Erhabenheit, erzeugt aber eben so oft das wahrhaft Abgeschmackte und Läppische, und in den meisten Fällen, wenn ein Dichter, wie Calderon, sich des Stoffes bemeistert, wird sich beides vermischen und innigst durchdringen". Von dem begründeten Vorwurfe solcher innigen Mischung des Erhabenen und Läppischen darf man Tieck's dramatische Producte, insonders die von literarisch-polemischer Tendeuz, Tieck's dramatische Dichtungen überhaupt, unbedingt freisprechen, worin das Erhabene auf das empfindlichste Probemittel nicht mit der leisesten Spur reagiren würde. Bezüglich Calderon's hat er aber Recht. Nicht als ob Immermann's dramaturgischer Blick nicht die Schwächen in Calderon's „wunderthätigem Magus" erkannt hätte. Im Gegentheil bekennt er ausdrücklich: „Der geistige Gehalt des „spanischen Faust" ist nicht von ausnehmender Schwere, er reicht nicht weiter, als der Katechismus, und die höchsten Angelegenheiten des Geistes sind ziemlich leistenmässig darin abgehandelt . . . Am flachsten ist offenbar Satan gehalten, der sich ziemlich dumm und beschränkt nimmt". [3]) Was nun inallerwelt bewog dich, scharfsichtigster aller bühnenpraktischen Dichter-Dramaturgen Deutschlands von Dan-Düsseldorf bis Berseba-Berlin, was bewog dich —? Die Frage schneidet uns Seite 227 vom Munde ab: „Dieses Myster oder Auto ist ein glänzender Beweis von Calderon's unvergleichlicher Bühnenpraxis, durch welche er den Namen des Theaterdichters par excellence verdient". Ja, wenn

1) Krit. Schriften. IV. S. 152. — 2) S. 183. — 3) a. a. S. 228.

sich's so verhielte! Wenn dieses „Myster oder Auto" wirklich das Meisterstück von theatralischer Composition wäre, ja, dann würden auch wir die Fahne unsrer Feder vor dem kühnen Versuche senken, das Düsseldorfer Theaterpublicum mit den magischen Wunderwirkungen dieses Bühnenmeisterstücks von nicht sacramentalem Frohnleichnamspiel zu erschüttern und zu ergötzen und die deutschen Bühnen und deutsche Bühnendichter an diesem Musterschauspiel und Vorbilde von theatralisch-technischer Musterhaftigkeit zu schulen; und wir könnten den Gedanken liebkosen: Calderon habe das Stück mit providentiellem Instinct eigens für diesen Zweck, für diese Musterschulung und, in kunstcollegialischer Vorschau über zwei Jahrhunderte hinaus, der zeitlichen Bestimmung nach für Yépes, dem Geiste aber und der ästhetischen Kunstverwandtschaft nach für Düsseldorf, das durch Immermann's Bühnenleitung berühmt gewordene Düsseldorf, gedichtet. Leider können wir, zu unserer Betrübniss, jenem, der theatralischen Mustergültigkeit dieses Schauspiels verherrlichenden Lobpreis nicht beistimmen. Schon die Exposition müssten wir, vom Gesichtspunkte der theatralischen Wirkung gerade, als unstatthaft bezeichnen. Und müssten auch dies betonen, dass, selbst wenn dieser Exposition, was nicht der Fall, die gerühmte Eigenschaft: sie deute vorweg auf die Katastrophe hin, zukäme, dass selbst dann dieser Vorzug ihrer dramatischen Zulässigkeit allenfalls das Wort reden könnte; was aber noch keineswegs auch für ihre theatralische Wirksamkeit spräche, da eine solche ein spannendes Handlungsmoment bedingt, das aus keiner blossen Controverse, zumal einer theologisch-metaphysischen, entspringen kann.

Nun sind wir gar, bei der nächsten Scene, welche die Liebesintrigue des Lelio und Floro, der beiden Bewerber um Justina, einleitet, in der Lage, diese die theologische Haupthandlung begleitende Nebenverwickelung für eine der schwächsten und schablonenartigsten Durchschlingungs-Intriguen des Calderon zu erklären. Und zwar gleich eingangs, wegen der sich aufdringenden technischen Absichtlichkeit des Motivs, das den duellfertigen Nebenbuhler daherführt, um dem Cipriano, aufgrund seiner angebotenen, ja aufgedrungnen Vermittelung bei Justina, ein Begegniss mit derselben an die Hand zu geben.

Wie doch so miteins dieser Zwischenfall den von metaphysischen Glaubensfragen bedrängten, erfüllten und absorbirten einsiedlerischen Grübler aus seinem Pathos wirft, um ihm, behufs des Fortgangs der Handlung, einen Vorwand zu verschaffen, die Rolle des eifervollen Forschers nach dem wahren Gott, des vorbestimmten Märtyrer-Bekenners des einzig wahren Gottes, gegen die Rolle eines Zwischenträgers und Heirathsvermittlers zu vertauschen! aus seinen tiefsten Gottesbetrachtungen, einen Saltomortale in den Beruf eines Duellbeilegers und Freiwerbers bei Justina für den von ihr begünstigten Liebhaber, wie ein Kunstreiter aus einem Sattel in den andern, hineinzuspringen! Der handgreifliche Behelf: die Verwickelung in Gang zu setzen, auf kosten der den Helden der Heiligenkomödie ausschliesslich beherrschenden gedankenvollen Grundstimmung, die er bisaufweiteres an den Nagel hängt, dieser sichtbare Maschinenstrick zum Anknüpfen der Verwickelung wäre ein Beweis von theatralischer Erfindung und bühnenwirksamer Täuschungskunst? Die Gründe, die Cipriano zur Motivirung dieses jähen Uebersprungs vorzutragen sich beeifert, bestätigen wieder nur die von uns vielfach, namentlich an den Stücken aus dieser Zeitperiode, nachgewiesene Manier Calderon's: im Bewusstseyn solchen technischen Nothbehelfs, diesen von der Spielperson durch künstliche dem Dichter abgelauschte und von ihm soufflirte Motivationen bemänteln zu lassen. Die schematische Doppelgängerei der die Doppelwerbung um Justina, vonseiten Lelio's und Floro's, mit der beiderseitigen Bewerbung um die Liebe der Kammerzofe Livia, parodirenden zwei Gracioso's, Clarin und Moscan, Cipriano's Diener, entspricht ebenfalls jener ersten, noch nicht zur vollen technischen Meisterschaft gediehenen Compositionsmanier des „bühnengewaltigsten" Dichters.

Derselben Manier gemäss, macht uns die folgende Scene mit der Vorgeschichte der christgläubigen, eifervollen Justina bekannt, die zur Besiegerin des Satans und des wunderthätigen, in seinen Banden bisher noch verstrickten Magiers, schon durch ihre zeichenvolle Geburt im Walde, und durch ihre Mutter, eine christliche Märtyrerin, auserlesen ward. Diese ihre, üblicherweise ins Lange und Breite, abenteuerlicher als theatralisch, ausgesponnene Vorgeschichte vernimmt die fromme Justina zum erstenmal von ihrem

christlichen Pflegevater, Lisandro, der die an die Pflegetochter, unter der Adresse des Publicums, gerichteten Gründe, herkömmlichermassen, umständlichst auseinandersetzt und, im Einverständniss mit dem Dichter, motivirt, wesshalb und warum er ihr gerade in diesem Augenblick das Geheimniss ihrer Herkunft entdeckt. Und buchstäblich nach dem scenischen Formular der ersten Calderon'schen Manier lässt Lisandro sich in seiner Erzählung von Justina's Zofe Livia, mit einer Meldung, die ihn abruft unterbrechen, um die Neugierde des Publicums, welcher Justina Ausdruck giebt [1]), in der Schwebe zu erhalten; um nebenbei eine jener bekannten stereotypen theatralischen Handstreiche auszuführen, und auch um dem trefflichen Dramaturgen, Dichter und Vorstand der Düsseldorfer Bühne, nach zwei Jahrhunderten noch, eines seiner stehenden technischen Kunststückchen, als Beleg für seine Theatermeisterschaft par exellence, an die Hand zu geben. Und wie theatermeisterlich nimmt Cipriano, von seinen zwei Gracioso's, Clarin und Moscan, begleitet, Lisandro's durch einen für das Stück ganz gleichgültigen Umstand und lediglich ad hoc veranlassten Abgang wahr, um, aus einem wunderthätigen Magus stegreiflich in einen Freiwerber verwandelt, sich als solchen der Justina vorzustellen! Mit der Motivirung seines Besuchs geht es ihm indessen nicht so leicht von der Zunge; geht es ihm vielmehr, wie einem schlecht memorirenden Schauspieler, der, nach dem Souffleur hinhorchend, sich bei jedem dritten Wort verhaspelt. So stolpern -- abermals in Calderon's erster Manier, — Cipriano's Entschuldigungsmotive über eine Aparte-Parenthese nach der andern zur Thür herein. [2]) Die Parenthesen drücken seine zweite

---

1) Just. Wie betrübt mich's, dass er*) jetzt
Eben muss Dich unterbrechen,
Da an Deines Mund's Erzählung
Hingen Seele, Geist und Leben!

2) Cipr. Da ich sah aus Eurem Hause
Die Gerichte geh'n, so dränget
Meine Freundschaft sich herein . . .
Nur um zu erspäh'n, (ein Schwindel
Fasst mich!) ob vielleicht (welcher heft'ge

*) Ein ungestümer Gläubiger des Lisandro.

Verwandlungsklemme bildlich aus: die plötzliche Umstülpung des Freiwerbers in einen selbstentbrannten Liebhaber. Diese beständigen Umschläge von Cipriano's Auseinandersetzungen des eigentlichen Motivs seines Besuchs in die weiteren acht Stück Apartes seiner ihm über den Kopf gekommenen Liebesklemme, so dass sich ihm gleichsam im Munde die Werbung des Eheprocurators in die Liebeserklärung eines Heirathsagenten seiner selbst umkehrt. [1]) — Welche Fülle von bühnenpraktischen Meisterzügen, par exellence! Die zwei für seine beiden Ehecandidaten von Justina erhaltenen schnöden Körbe in der einen Hand, reisst Cipriano sich mit der andern hoffnungsfreudig seinen Aparte-Maulkorb vom Gesicht mit der offnen Frage, „Und mir?" Darauf streift Justina die strenge Zukunftsheilige wie einen Balg ab, und steht plötzlich als Salondame aus einer Calderon'schen Mantel- und Degen-Komödie da, mit der Blume der klugen Schlange im Munde, durch welche sie dem kecken Magus, der fast schon dem Jongleur und Taschenspieler ins Handwerk greift, ihren doppelzüngigen sapienti sat-Bescheid zu verstehen giebt. [2])

Frost durchschauert mir die Adern!)
Mein Bestreben auch mit Wen'gem
Dienen kann. (Wie übel sprach ich!
Nicht Frost, Gluth fühl' ich im Herzen.)

1) Cipr. Euch zu sprechen, Herrin, bot
Ich mich an, damit Ihr sollet
Wählen, welchen nun Ihr wollet,
Dass beim Vater (bittre Noth!)
Er um Euch (es ist mein Tod!)
Werben darf. Das ist mein Trachten;
Aber seht, (mich will's umnachten!)
Ist es billig, (ich muss sterben!)
Dass ich soll für jene werben,
Dass ich soll für Euch verschmachten?

2) Cipr. Und mir?
Just. Nicht sey unbescheiden
Eure Liebe!
Cipr. Ist sie mir
Doch ein Gott!
Just. Empfinget Ihr
Mehr, als Jene, seiner Gaben?

Die Parodie zu der doppelzüngigen, durch die Parenthesenklammern symbolisirten Liebeskorbscene, wo aber nur die Freiwerbungskörbe von Justina ernst gemeint sind, der Selbstwerbekorb dem Magier blos hoch gehängt wird — liefert die unmittelbar darauf folgende Doppelwerbescene zwischen den beiden Gracioso's und der Kammerzofe Livia. Die Zofe erklärt den zwei Dienern Eines Herrn unumwundener, als diesem ihre Herrin, ohne Hintergedanken und sans phrase: „Lieben werd' ich — Moscan: Wie? — Livia: Alternative. — Clarin: Was heisst, alternative? — Livia: Das: Jeden stets an einem Tage (ab)". In diese Wechselfieberliebe theilen sich die beiden Hanswürste brüderlich. Gescheidter, als das doppelgängerische Nebenbuhlerpaar, das, um Justina sich die Hälse zu brechen, jeden Augenblick auf dem Sprung steht: und nun, in traditionell finstrer Nachtstunde, von Demonio geäfft, der auf einer Strickleiter von Justina's Balcon, in der Absicht „ihre Tugend zu verlästern", als vierter, aber scheinbar begünstigter Liebhaber, sich herablässt. Lelio und Floro, von verschiedenen Seiten eingetreten, dies erblicken, sich mit gezogenen Degen dem Balcon nähern, um den vermeintlich begünstigten Strickleiter-Galan vor die Klinge zu nehmen, dieser, seine Satansgelüste büssen[1]), und, angesichts der Beiden, versinken! die Beiden einer den andern für den Verschwundenen halten und die Klingen kreuzen — all diese Vorgänge in dieser ersten, wirklich theatralischen, aber um den Preis so vieler zweifelhafter Bühnenkunst erkauften vorletzten Scene des ersten Acts sind das Werk einer allerdings schlagfertigen Meisterschaft im Combiniren, Calculiren und Heraustüfteln von überraschenden Schlusseffecten, welche Scene aber gleichwohl, inbetreff der haltlosen Motivirung und Vorbereitung derselben durch die vorhergehenden Scenen, dem Charakter einer Stegreif-, mithin einer Theaterstreich-

---

Cipr. Ja.
Just. Nun wohl, denn Antwort haben
Lälius, Florus und auch Ihr.
(Beide zu verschiedenen Seiten ab.)

1) Demon. (für sich).
Nicht allein soll dies mein Thun
Jetzt Justina's Schmach bewirken,
Sondern Hader auch und Morde . . .

Scene näher zu kommen scheinen dürfte, als einer kunstvoll, dramatisch wahrscheinlich und schlussgerecht aus festen theatralischen Prämissen sich ergebenden Verwickelungssituation. Zwischen die Fechtenden wirft sich jetzt Cipriano mit seinen zwei, als stehendes Parodiefigurenpaar in Dienst genommenen Gracioso's, und mit den zwei schnöden Körben, wovon jeder, nachdem sich nun erst die beiden Rivalen erkannt, — jeder seinen Korb dem Cipriano abnimmt, noch ehe dieser ihn dem bezüglichen Empfänger in officieller Weise überreicht; jeder von ihnen, aus freien Stücken, zugunsten des Vorgezogenen, als welchen Einer in dem Andern den Balconkletterer zu erblicken wähnt, entsagend. [1]) Mit diesem im Ton des feinen Intriguenlustspiels gehaltenen Missverständnisse schliesst der Act geistreich und wirksam — wenn man nur den Teig nicht immer und ewig in dieselbe Hohlform giessen sähe; und wenn dieser Ton, dieser Teig und diese Hohlform überhaupt in ein Heiligendrama von metaphysisch-theologischer Grundtendenz passte!

Dem scheint auch Cipriano beizustimmen, dessen Liebesactien mit seinem Hoffnungskamme steigen, den er als Hahn im gemeinschaftlichen Korbe des Freierpaars gar feurig reckt. Er wirft den Kaftan des wunderthätigem Magus, sammt Studien, Büchern, und Glaubensfragen in die Dornen, nimmt, als regelrechter Galan und Stutzer, die Feiersfüsse in die Hand und Heissaho! Justinichen for ever! [2]) Goethe's Faust pflegt doch, trotz Liebeslust

1) Cipr. Wie? Zweimal an einem Tage
Find' ich Noth, Euch zu versöhnen?
Lel. Dieses sey das letzte Mal,
Denn wir sind bereits versöhnet,
Weil, indem ich ihn erkenne
Als Justina's Eigenthümer,
Auch der mindeste Gedanke
Meiner Hoffnung von mir flüchtet. — — (ab)
Flor. Und so sprich nur mit Justinen
Nicht für mich — — —
— — — Denn nicht würdig
Handelt, wer beharrt, wenn so
Sich die Eifersucht begründet. (ab)

2) Cipr. Moscan, bring' ein Festkleid morgen,
Du, Clarin, die Federbüsche,

und Kämmerlein-Wonne, tiefsinnige und pathosvolle Zwiegespräche mit dem Weltgeist in Schluchten und Felshöhlen mit Kautz und Uhu verkehrend! Ein Sacramentskerl, so ein spanischer heiliger Faust! Solchem steckt nicht der Doctor, ihm steckt der Don Juan im Leibe, ob zehnmal Heiliger und Märtyrer, wunderthätiger Magier und Held einer Comedia de Santos. [1])

Geschniegelt und gebügelt, aber mit einem von allen „Höllenschlangen" der Eifersucht auf seine zwei Heirathscandidaten zerfleischten Herzen tritt Cipriano vor Justina, die, begleitet von Livia, auf der Strasse vor ihrem Hause ihm begegnet. Mit feurigen Worten bietet er ihr seine Dienste an, da sie „nicht erlaubt zu lieben". Sie weist Beides, Dienst und Liebe, Liebesdienst und dienende Liebe in jeder andern Form ab, — o leidiges

---

Sammt dem Degen; denn es freut
An des bunten Schmuckes Fülle
Sich die Liebe ja; und nicht
Will ich Studien mehr und Bücher;
Sage man dann auch, die Liebe
Sey der Wissbegierde Würger!

— y ya
Ni libros ni estudios quiero
Porque digan que es amor
Homicida del ingenio.

1) Was rothwälscht unser Privatdocent von 1829 darüber? Er behauptet am Schluss „der ersten Abtheilung" der dem Schluss des ersten Acts entspricht: „Cyprianus ist in der That in sich versenkt worden". Dass doch Dein Rothwälsch mit zwei Phänomenologien am Hals versenkt würde, wo der Unsinn am tiefsten ist! Diese erste Abtheilung hebt an: „Das die Tragödie anschauende Bewusstseyn erblickt zuerst einen anmuthigen Hain". Umgeben wird die Abtheilung von Vorder- und Hintergründen, die aussehen, wie Noah's seine im Rauschschlaf: Justina „ist das umgekehrte Gretchen und die umgekehrte Eva"; für „das die Tragödie anschauende Bewusstseyn" auch eine schöne Gegend! „Das der Tragödie Faust eben dies Wissen in der Form der sich selbst als an und für sich wahr beweisenden Wissenschaft ist" (S. 67), und gesperrt noch dazu gesetzt; statt des Privatdocenten! Cyprianus „ist als der Zweifelnde die Möglichkeit, den Zweifel durch die Wiederherstellung der ersten Wahrheit aufzuheben, welche der Zweifel jetzt in den Schein umzuwandeln droht" (S. 82). Faust's Chor von hunderttausend Narren als Privatdocent!

Surrogat für Liebe bis in den Tod! — als „Liebe im Tod“.[1] — Und kehrt ihm den Rücken, und hinein in's Haus. „Liebe im Tod“ — diesen zweischneidigen Dorn, den die kluge Schlange — eine Heilige von jeher, wie die Tempelschlangen beweisen — den die kluge Schlange im Korbe, mit der doppelsinnigen Andeutungsrose im doppelzüngigen Munde, als Merks durch die Blume, in Cipriano's Herzen zurückliess, diesen Todesstachel einer Liebe im Tode, drückt Cipriano als Liebespfeil mit doppelter Concetti-Spitze, trost-und verheissungsvoll noch tiefer sich in's Herz, so tief wie möglich.[2] Parallel damit geht, als Parodie, Livia's dem Clarin gewährte Umarmung, da heute gerade, wie sie an den Fingern abzählt, sein Liebeswechselfiebertag, während Moscan sich auf seinen nächsten Fiebertag vertröstet, nicht ohne kleine Vorboten von Frost und Hitze vor Ungeduld und Neid; und während in Clarin's und Moscan's Herrn, in Cipriano, die Liebesaussicht in die Ewigkeit unversehens den acuten Charakter eines Fieberwechsels auf Sicht angenommen, begleitet vom heftigsten Schüttelfrost, alternirend mit brennender Hitze, brennend wie das höllische Feuer, so dass seine zwischen der Eishölle der Liebesverzweiflung und der Flammenhölle leidenschaftlichsten Liebesverlangens schauernde Seele den Beherrscher beider höllischen Elemente, den Teufel in leibhafter Person, anruft, um sich ihm für Justina's Besitz zu verschreiben.[3] Teufel-Dämon ist auch

1) Just. Dass ich nicht Euch lieben kann,
Ciprianus, als im Tod.

2) Cipr. Wahrlich, diese Hoffnung ist
Mir ein theurer Trost geblieben;
Wollt Ihr mich im Tode lieben,
Setzet Ihr nur kurze Frist.
Wohl, es sey! Euch zu erwerben,
Naht die Zeit mir bald heran;
Fanget Ihr zu lieben an,
Denn schon fang' ich an zu sterben.

3) Cipr. Dass ich —
Selbst dem teuflischsten der Geister,
(Ja, die Hölle ruf' ich an!)
Dass ich ihm, da Qual und Pein
Schon mich rettungslos umschliessen,

schon unterwegs, und ruft, es nicht erwarten könnend, „hinter der Scene“: „Sie sey mein!“ Sie, nämlich die Seele, des Teufels Leckerbissen bekanntlich. Und, wie in Cipriano's Seele, beginnt es auch aussen im Meer und Himmel zu stürmen. Als Doppelgänger seines Seelensturms, meldet sich ein fürchterlicher Gewittersturm [1]), den Calderon, als „bühnengewaltiger grosser Decorationsmaler par excellence“, mit Salvator Rosa's Sturmpinsel schildert, getaucht in den Hexenkessel eines speienden Kraters. Vom zertrümmerten, in einem Fluthenschwall versenkten Schiffe wird Demonio ans Gestade geworfen, triefnass, wie es vom Auswurf der Hölle, dem Höllenhund, jetzt Seehund, — wie es vom schwarzen Pudel par excellence nicht anders zu erwarten. Der aber keineswegs sich als solchen dem Cipriano vorstellt, auch nicht als seefahrender Scholast vor ihm erscheint, sondern, nachdem er ihm — der Redensart: lüg' du und der Teufel! entsprechend, mit einer langen Erzählung seiner Seeabenteuer, als ein Münchhausen der Meere, die Haut voll gelogen, sich für einen Zauberer, vom Schlage des alten nach Robben stinkenden Meerzauberers Proteus, ausgiebt, bereit, dem Cipriano sogleich Proben von seinen Kunststücken abzulegen, und erbötig, ihm, für gewährte Gastfreundschaft, Vorträge über die Magie zu halten [2]), so klar, geschmackvoll und fesselnd, wie die des Hegel'schen Privatdocenten „über Calderon's Tragödie vom Wunderthätigen Magus“. Cipriano, der die Zauberei, wenn alle Stränge reissen,

---

Gäb', um dies Weib zu geniessen,
Meine Seele.

1) Cipr.
Hoch über Wolken scheint das Meer in Haufen
Von Trümmern zu zerlaufen.
Denn wirbelnd treibt es, über Windesräumen,
In leichten Flocken, Aschen gleich, die Schäume.
Hásta el mar sobre nubes si imagina
Desesperada ruina,
Pues crespo sobre el viento en leves plumas,
Le pasa por pavesas las espumas.

2) Däm. Und ich will für solche Gabe
Dir ein Gut verleih'n, erworben
Durch die Mühe meiner Forschung,
Die sich stützt auf sich're Proben.

als Liebeszauber bei Justina zu verwerthen in Aussicht nimmt [1]), geht auf den Handel ein. Der Bund ist geschlossen. Cipriano umarmt den Dämon als seinen künftigen Lehrer in der Magie, stellt seinem dazu kommenden Dienerpaar den Fremden als lieben Gast vor, und begiebt sich nach Hause, um den Gastfreund würdig zu empfangen, der mit Einer Klappe zwei Fliegen zu klatschen, sich schon im Stillen freut. [2])

Wen muss Justina vor ihrem Hause finden? Den Lelio! Mit dem erhaltenen und von ihm so bereitwillig acceptirten Korb als Visir und Fechtmaske vor dem Gesicht, und sich als ihren widerwärtigen Liebesritter aufdringend, unbekümmert um ihre angeblich gefährdete Ehre, mit der sie es doch — erfrecht er sich ihr durch das Korbgitter ins Gesicht zu sagen — bei seinem Mitbewerber nicht so genau genommen, den er ja selbst in stockfinstrer Nacht, von ihrem Balcon herunter habe strickleitern sehen. Justina kann nur ihr Rosenmündchen zu lallendem Erstaunen runden. Diese Situation benutzt Dämon zu einem der theaterpraktisch überraschendsten Bühnencoups. Hinter Justina's Rücken erscheint er, plötzlich aus ihrem Hause tretend, von ihr unbemerkt, dem Lelio, huscht aber sogleich wieder ins Haus zurück. Lelio, den Justina vergebens festhält, stürzt, als umgekehrter Potiphar-Joseph, sich losreissend, dem Verschwundnen nach, mit dem Werbekorb als Fechtmaske vor dem Gesicht. Neues theatermeisterliches Ueberraschungsincidenz! Justina's Vater, Lisandro, kommt ihr, ganz verstört, über den Stutz mit der Schreckensnachricht, dass Kaiser Decius den Statthalter von Antiochia mit einer der blutigsten Christenverfolgungen beauftragt. Welche Doppelmarter-Situation für Justina! Ihre Seele nach zwei ent-

1) Cipr. (beiseit).
O könnt' ich ihn doch lenken,
Mir Unterricht in der Magie zu schenken!
Durch sie vielleicht geläng' es meiner Liebe,
Dass sie zum Theil doch meine Qual vertriebe . . .

2) Däm. (für sich).
— Da zu Deiner Nähe
Den Zugang ich mir schon geöffnet sehe,
So soll nun meiner Rache Wuth bei Zeiten
Justinen auch den Untergang bereiten.

gegengesetzten Richtungen, wie ein Missethäter von zwei Pferden, zerrissen! Als fromme syrische Christin: von der Sorge um das Schicksal, das die kaiserliche Verordnung über ihre Glaubensgenossen und ihr Haus verhängt, nach der märtyrerischen Seite hin und, als spanische Komödien-Dame, nach der Seite des spanischen Komödienehrenconflicts geworfen: von der Angst ob ihrer der flagrantesten Gefahr preisgegebenen Frauenehre. Preisgegeben durch den Sohn desselben Statthalters, dessen Richtschwert über allen syrischen Christen schwebt![1]) Dass demnach ein Affect den andern, ihm fremdartigen und nur zufällig beigesellten abstumpfen; dass beide Affecte zuletzt in ein nur beängstigendes Schaukeln ausschwanken müssen, verwandter den Wirkungen eines seekrank wiegenden Schiffes, als dem poetisch erregten Zwiespaltsturme widerstreitender, aber complementärer und in ihrer Wurzel verschwisterter Leidenschaften, wie z. B. Liebe und Eifersucht, Eltern- und Bräutigamsliebe, Vaterlands- und Freundesliebe, und andere Conflictaffecte mehr — darauf kommt es einem „Bühnengewaltigen" nicht an, wenn nur die Situation eine durch grellsten Gegensatz bis zu märtyrischen Verrenkungen geschraubte und gezerrte Spannung bewirkt! Theatereffect um jeden Preis! auch um den, dass der tragische Kothurn zum spanischen Stiefel aus dem Folterkämmerchen des heiligen Officiums wird, und das Musenross zum Dressurpferd in einer Kunstreiterproduction! Jenes auch für die Psychologie, wie die Scheidekunst, gültige Gesetz gegensätzlicher Wahlverwandtschaft, vermöge dessen, gleichwie Säuren und Basen chemische, nur polarisch wahlverwandte Seelenaffecte dramatische Conflict-Verbindungen eingehen — derlei Seelennaturgesetze darf die bühnengewaltige Praxis des Theatercoup mit Füssen treten, wenn diese nur die packenden Effecte aus dem Bretterboden stampft! Hie Ehrenangst, hie Schrecken ob drohender Glaubensverfolgung und bevorstehendem Christen-

1) Just. (beiseit).
Wer sah je so bittre Qualen!
Tief bekümmert um der Christen
Schweres Leid, lässt sich Lysander
Zu mir aus, und ahnet nicht
Als Zuhörer seiner Klage
Lälius, des Statthalters Sohn.

blutbad; hie ein conventionelles Komödienmotiv, durch belustigende Verwickelung spannend; hie ein schauerliches mit aller Furchtbarkeit von Märtyrer-Tragik hereinbrechendes Katastrophenpathos — diese, ihrem Wesen und Charakter nach, berührungslosen, zu einem dramatischen Widerstreit, einer tragischen Collision, mithin niemals vereinbaren und nur, als allgemeine Furchtgefühle gleichnamige, zufällig zusammentreffende Gemüthsbewegungen, wie könnten sie andere, als sich gegenseitig ausschliessende, abstossende Spanungen erregen? Und, da sie blosse Beängstigungen, jede für sich wirkend, andere, als Folterspannungen in der dramatischen Person, und, von dieser auf die Zuschauer sich fortpflanzend, andere, als peinigende Spannungen erzeugen, die freilich wieder, infolge gleichsam einer, wie die Natur in schweren Krisen sich selber hilft, sich selber helfenden Kunst durch die gegenseitige Paralyse sich aufheben, und, dem Geiste dieser combinatorisch-dramatischen Witzspiele gemäss, in eine parodistisch-ironische Pointe sich zuspitzen und verlieren.

Zu solcher Wirkung sahen wir denn auch schon die Elemente sich gruppiren. Lelio, von der Verfolgung des längst durch den Schornstein verschwundenen Teufels mit langer Nase als persona ridicula zurückgekehrt, und „leise" von Justina bedeutet, für ihren Vater, Lisandro, unsichtbar zu bleiben, hat sich in's Horchversteck geschlichen, wo er das Alarmirungsgespräch mitanhört, aber, wie er selbst motivirungshalber versichert, nur „abgebrochene Worte" erlauscht. Nun naht auch die zweite persona ridicula, Freier Floro, in der Absicht, sich für seinen davongetragenen Korb durch die Entlarvung von Justina's heuchlerischer Tugend zu rächen, und wird beim Erblicken des Lisandro so perplex, dass er sich in's Opportunitäts-Nothlügen des ami de tout le monde hineingakelt: er käme, dem Lisandro einen Wink, inbetreff eines ihm nach dem Leben trachtenden Feindes, zu geben, und — sapienti sat: „Lass dir, was ich sage, gnügen." Der Nothlüge greift Livia mit dem in solchen kripplichen Verwickelungsscenen beliebten technischen Nothmittel der Abberufung unter die Arme. Sie meldet den Statthalter von Antiochien, Lelio's Vater, den Lisandro an der Thür zu empfangen forteilt, nebenbei dem Floro freien Spielraum gönnend, um Justina's Strickleiter-Tugend ins Gebet zu nehmen. Lelio,

der vorher von Lisandro's und Justina's Gespräch, selbstgeständlich, nur abgebrochene Worte dort in seinem Lauschwinkel verstanden, sticht nun jedes Worte mit eifersuchtgespitzten Ohren so scharf auf, dass er die horchwinkelgerechte Ueberzeugung ausspricht, Floro könne nicht der Kletterer gewesen seyn, und folgert daraus nach der Tabelle von Barbara Celarent Darii, es müsse hinter Justina's nur mittelst Strickleiter zu erklimmender Tugend noch ein dritter Buhle stecken, während seinerseits Floro noch jetzt ihn für diesen Dritten hält und auch als solchen der Justina bezeichnet. Nun sieht sich der in seiner Ehre angegriffene Lelio gemüssigt, aus dem Horchtrichter hervorzukriechen und den Collegen als feigen Afterredner [1]) vor die Klinge zu nehmen, unbekümmert um Justina's Situationsklemme, die aus einer doppelten, aus der Christenverfolgungs- und gleichzeitigen Ehrenbedrohungsklemme, sich vorläufig auf letztere zurückgezogen und rückwärts concentrirt hat, erstere selbst in der Klemme lassend, in der Blutbads-Vergessenheitsklemme, bis der Statthalter in Person mit ihr — aber vorerst noch in der Tasche als dritte Klemme — eintritt, von Lisandro und Gefolge begleitet, und den Sohn im Duell betreffend. Welche theatralisch-gymnastische Pyramide von Klemmen, Klemmen in der Klemme von Beklemmungs- und jeden Theaterdirector aus der Klemme zu reissen vermögenden Spannungsschrauben! „Justina: Welches Unglück! Lisandro: Welcher Schmerz!... Statthalter (zum Gefolge): Führt sie von dannen!“ Die Duellanten nämlich, Sohn und Nichtsohn, als „Ruhestörer“. „Lelio: Nun zur Eifersucht noch Schimpf! Floro: Qualen fügen sich zu Qualen“. Ehrenklemme: „Wer sah, ohne Schuld, sich jemals In so schauderhafter Klemme?“ [2]) Christenverfolgungsklemme (in des Statthalters Rocktasche): O Himmel, schaffe Rettung mir aus solcher Klemme! [3]) „Statthalter (zu Justina): Doch Ihr, Anlass

---

1) Lälius. Denn vom Mitbewerber schlecht
Sprechen, ist der Feigen Sache.

2) ¿Quien, sin culpa, se vio nunca
En tan peligrosos lances?

3) ¡Libradme
Cielos, de tantas fortunas!

dieses Allen! Da Ihr schon die Schaam verloren, Werdet ihr, ich weiss, nicht lange Die Gelegenheit verzögern Die ich wünsch', um zu entlarven Eure lügenhafte Tugend Durch wahrhaft'ge Lasterthaten". [1] Christenverfolgungsklemme in des abgehenden Statthalters Rocktasche mit bauchrednerisch tiefer Kellerstimme:

Wo bleib' ich nun? Will denn Niemand
Mich auch spielen aus der Tasche?
Ziehn mich aus der Doppelklemme?
Lässt der Himmel mich im Stiche[2]
Aermste mich der Blutbadklemmen?

Und doch hat weder sie, noch ihre Leidenschwestern, noch Justina selbst, die Mutterschraube all dieser Klemmschrauben ohne Ende, eine Ahnung von der Zwickmühlenklemme, in welche sie allesammt, nach weiteren zweihundert Jahren, unser mehr laudirter, spätnachplagender Privatdocent festzuschrauben, vom Demonio der Hegel'schen Methode sollte auserlesen werden, vom Demonio eines Daumschraubenstyls, dessen sich die Botokuden und Buschmänner weit zweckmässiger und erfolgreicher, als ihrer Klemmbretter, bedienen könnten, um ihren neugeborenen Kindern die Köpfe von allen Seiten zusammenzuquetschen. [3]

In's eine Fäustchen kann sich Dämon bereits lachen: Justina's Mädchenruf, richtiger Justina's spanische Komödien-Frauenehre, ist, dank seinen höllischen Taschenspielerkünsten, zum Teufel. Allzuviel freilich darf sich Demonio nicht darauf einbilden: dergleichen Kunststücke producirt die bühnengewaltige Theaterpraxis

1) Gobern. Mas vos ocasionasteis,
Ya perdida la verguenza,
Sé que volvereis á darme
Ocasion (que la deseo)
Para que nos desengañen
De vuestra virtud mentida
Verdaderas liviandades.
(Vanse el gobenader con la presa en la faltriquera y la gente.)

2) Los cielos han de abonarme.

3) „Justina, im Bewusstseyn der Andern sich als das Gegentheil dessen erscheinend, wie sie sich selbst weiss, ist ausser sich vor Schmerz." (S. 112.) Ein Spänchen nur, ein kleinwinziger Sparren von den Kopfzerquetschungsbrettern, welche dieser Styl bedeutet.

in fast jeder Calderon'schen Komödie, auch ohne den Handlangerdienst und Beistand, als compère, guter Demonio! Du müsstest denn hinter dem Bühnengewaltigen selber stecken, die Erfindungsfäden seines Geistes dirigiren. Des Dichters Seele die Marionette deiner Theaterpraxis — o Höllenspass! Mit besserem Fuge könntest du dich jedenfalls des zweiten an Cipriano erprobten Kunststücks, als deines selbeigenen, ihn, den Höllen-Täufling, zum wunderthätigen Magier täufelnden Werkes, rühmen, und dir darob ins andere Fäustchen lachen. Aus Cipriano schlägt auch schon die Begier, sich seines Meisters in der wunderthätigen Magie würdig zu erweisen, und sein erstes Probestück abzulegen — schlägt schon die Brunst nach Justina in höllische Flammen, worin seine Seele glüht so lichterloh [1]), dass dem Teufel das acherontische Wasser in die Zähne läuft. Doch verlangt der „Pedant" etwas Schriftliches, gaukelt dem Lehrling, um ihm den Mund wässrig zu machen, erst allerlei Becherspiele von beweglichen Bergen vor, um ihm zu zeigen, dass der Teufel so gut Berge versetzen könne wie der Glaube, und lässt ihn dann Justina's schlafendes Phantom in einem sich öffnenden Felsen schauen, der sich aber sogleich wieder schliesst, so wie Cipriano Miene macht, in den Armen des göttlichen Weibes „das Centrum seiner heissen Liebe" finden zu wollen. [2]) „Halt!" schreit Demonio, wie eine vom Teufel besessene Schwerenothsmutter: „erst blechen, dann Cen-

1) Cipr. Ja, ich sagt', und halt' es kühn,
Dass ich meinem Geist die Tiefen
Meiner Seele will erbrechen,
(Schliess' auf meines Herzens Glühn!)
Wenn für meine Liebesmühe
Diesen Lohn ich darf erheben.

2) Cipr. Göttlich Weib! in Deinen Armen
Will das Centrum meiner heissen
Lieb' ich finden, Sonne trinkend,
Strahl bei Strahl und Schein bei Schein!
(Indem er sich Justinen nähern will, schliesst sich der Fels.)
Cipr. Divino imposible mio
Hoy serán centro tus brazos
De mi amor heluendo el sol,
Luz á luz y rayo á rayo
(Quiere llegar y cerrase el peñasco.)

trum! Erst die Unterschrift auf der Seelenverschreibung, das Andere wird sich finden![1] Und legt die Hand auf die Spalte des Felsens. Wonnetrunkenblind tastet Cipriano nach dem verschwundenen Centrum, greift aber natürlich nur Luft[2], und ist ganz des Teufels, und bekennt sich dazu mit ganzer Seele.[3] Demonio steift sich, wie Shylock, auf seinen Schein und auf Blut[4], die rothe Tinte bei Teufelspacten von altersher, womit sich schon Papst Paul II. dem Dämon verschrieben, mit Blutstropfen, aus seinem Daumen. Mit der Handfeste in Händen, holte der Teufel den Papst aus den Armen der Concubine weg, die aber kein Phantom war, wie Cipriano's, von unserm Demonio ihm unterschobenes Trugbild. Einen ähnlichen, mit dem Daumenblut des grossen Hexenmeisters Papst Sylvester II. (Gerbert) unterschriebenen Wechsel präsentirte seinem Aussteller der Teufel, als er ihn aus der Kirche von der Messe weg, in seiner gang und gäbe Gestalt, in der Gestalt eines schwarzen Pudels holte; wie er bald nachher den verteufeltsten der Päpste, den Höllenbruder Hildebrand, die böseste der bösen Sieben, Gregor VII, den Satan in der Tiara, der dem Teufel im Pact das Coelibat gelobt hatte, in Gestalt eines Mohren in Höllenlivrée holte, um anzudeuten, dass man eher einen Mohren weiss, als durch das Coelibat Mönchen und sonstigen Glatzköpfen den schmutzigen Unzuchtsteufel vom Leibe wäscht. Teufelspacte mit Papsten zählt Legende und Geschichte noch zahlreiche auf, bis in die neueste Zeit herein, bis zu dem Pacte, der dem Teufel noch einen ganz andern Fund als das Coelibat, der ihm den allerneuesten Fund, einen Fund in der x^ten^ Potenz, der ihm das mit Blut besiegelte Infallibilitätsdogma angelobte, mit Blut, das der Teufel selber, diesmal in Ge-

1) Demon. Halt! denn eh' Du das Versprechen,
Das Du gabst, nicht unterzeichnest,
Rührst Du sie nicht an.
2) Cipr. Doch nur Luft ist's, was ich greife
3) Cipr. Ja, Dir geb' ich ganz mich eigen,
Sprich, was soll ich thun für Dich?
Wess bedarfst Du?
4) Demon. Eines Scheines,
Den, zur Vorsicht, Deine Hand
Muss mit Deinem Blute schreiben.

stalt des Jesuitengenerals Brex, aus dem päpstlichen Daumen sog. O um einen Calderon, der solches Teufelsbündniss als eine Comedia de Santos dichtete, betitelt: El Magico infalible!

Cipr. Dien' als Feder dieser Dolch,
Als Papier dies weisse Linnen,
Und das Blut aus meinem Arme
Dien' als Tinte mir zum Schreiben.
(Er schreibt mit dem Dolche auf ein Schnupftuch, nachdem er sich Blut aus dem Arme gelassen.)
Ich, der grosse Cyprianus,
(Welcher Frost, welch' Graun mich peinigt!)
Gebe hin die ewige Seele
(Welcher Wahnsinn mich ergreifet!)
Dem, der eine Kunst mich lehret,
(Welches Grausen mich durchschaudert!)
Dass ich zu mir her Justinen
Könne ziehn, die strenge Feindin.
Dies bescheiniget mein Name.
Demon. (beiseit).
Jetzt wird meinen Täuschereien
Auf das gültigste gehuldigt,
Wenn er gleich an Seel' und Leibe
Zagt' und bebte. — (laut) Schon geschrieben
Hast Du?
Cipr. Ja, und unterzeichnet.
(Er giebt ihm das Tuch.)

Demonio steckt's in die Tasche, und geradenwegs mit dem Pactgenossen und dessen Diener Clarin, der sich den nur durch humoristische Behandlung, wie in Goethe's Faust, poetisch zu beseelenden Hokuspokus, dieses Wunderwerk wunderthätiger Bühnenpraxis im Versteckwinkel mit angesehen, und den nun der Teufel aus dem Lugeck hervorzieht — geradenwegs mit Beiden in die von Demonio zum paedagogium auserlesene Felshöhle, worin er seinen Jünger zum Magico prodigioso, binnen Jahresfrist, ausbilden zu können sich schmeichelt [1]), mit dem wiederholten Vorbehalt in petto, zwei Fliegen mit Einer Klappe zu klatschen:

---

1) Cipr. Welche Weile
Nimmst Du Dir zum Unterricht
Der Magie?
Demon. Ein Jahr wird reichen.

Justina's Seele und die seines Zöglings in der höheren Magie. [1] Wenn der vom Teufel aus dem paño geholte Gracioso, Clarin, statt seines Herrn, Cipriano, den zweiten Act mit einer philosophischen Betrachtung schlösse, er würde diese, wie ihn der Teufel, zweifelsohne aus dem speculativ düstern Kellerloch des Hegel'schen Privatdocenten an den Ohren zu sich heranziehen, und, seinem Parodirungsberufe gemäss, Das sprechen, was unter unserm Textstrich geschrieben steht. [2]

Das Jahr ist um. Cipriano ist aus des Teufels Felshöhle als rite und cum laude absolvirter wunderthätiger Magier hervorgegangen. Den theoretischen Cursus der weissen und schwarzen Magie hat er hinter sich; nun gilt's, den praktischen, den Justinchen-Cursus

1) Demon. (beiseit).
Nimmer ruhen soll mein Hass,
Bis ich Meister bin von Beiden.

2) „Der Dämon, als in der Veränderlichkeit der Welt erfahren, lässt sich eine Verschreibung geben und zwar mit Blut, weil er nicht dies und jenes, sondern den ganzen Menschen haben will und darum auch nicht ein dem ihm sich Hingebendes Aeusseres, wie Dinte, sondern Eigenes, aus ihm Quellendes zum Zeichnen des Vertrages fordert, das als Element des Lebens vorgestellt zu werden pflegt.*) Das anschauende Bewusstseyn erblickt in dieser Verschreibung den Abfall des Geschöpfes vom Schöpfer, das aber dem Cyprianus noch nicht bewusster Weise offenbar ist, weil er den Dämon erst als Zauberer, noch nicht als den an und für sich Bösen erfahren hat. Was der Mensch wird, hat er nun zwar durch sich und kann als dessen Schöpfer sich ansehen; aber den Grund dieses Werdens und also sein ächtes Seyn hat er nicht von sich, sondern von Gott, so dass er in dieser Hinsicht nicht seiner selbst, sondern Gott seiner mächtig und die Entäusserung dieses Empfangenen an den, der Gott nicht will, d. h. die Vernichtung seiner göttlichen Wahrheit, nothwendig der grösste Frevel ist. Deshalb empfindet auch Cyprianus bei der Verschreibung ganz unmittelbar ein Grausen und muss sich, da er die ewige Seele zu geben verspricht, fragen, ob nicht ein Wahnwitz ihn ergreife"**) — eine Frage die, inbezug auf den Privatdocenten, keine Frage ist. So würde Gracioso Clarin schliessen, logisch und actisch.

*) Das Wichtigste (bemerkt Clarin, die Parenthesen in Parenthese parodirend) das Wichtigste liess sich mein Troglodyt im dustern Kellerloch seiner lucubratorischen Gehirnkrämpfe entgehen, das allerwichtigste Moment: das Schnupftuch. Oder hat er sich selber damit das Maul verbunden, derweil er drischt, leeres Wirrstroh drischt? — **) a. a. O. S. 117 f.

in Angriff nehmen. Dahin steht sein ganzes Sinnen und Trachten, und diesem glühenden Wissensdurst giebt sein, den dritten Act eröffnender, Monolog in brennenden, nach praktischen Uebungen lechzenden Lyras stürmischen Ausdruck [1]), diesen noch über die nächste Scene, und, wie ein Eruptionskrater die Lava in den Meerbusen, in den Höllenbusen seines verehrten Lehrers und weisen Meisters ergiessend mit den ungestümsten Mahnungen an sein, des Teufels, feierliches Versprechen, an die bewussten praktischen Uebungen. [2]) Demonio stellt Cipriano's Willensfreiheit anheim, von der gelernten Kunst vollen Gebrauch zu machen und durch zwingende Beschwörungen den Schatz, das Schätzchen meint er, zu heben. Durch diese Freistellung hat der Teufel, denn als „Scholasticus" ist der Teufel orthodox — hat er sein Gewissen, hinsichtlich der menschlichen Willensfreiheit, beschwichtigt, unbeschadet seines Höllenzweckes, der die Mittel heiligt. [3]) Denn als Casuist ist der Teufel ein Jesuit, trotz Sanchez, Escobar und Pater Busenbaum. In der nächsten Parodiescene mit dem Dämon giebt Clarin dem Hegel'schen Troglodyten vom dustern Erklärungs-Keller, seine Schlussbemerkung zum zweiten Act [4]) ergän-

---

1) Cipr.
Heut', undankbare Schöne,
Erscheint der Tag der Freud' und Jubeltöne,
Der Hoffnung Ziel, der Liebe
Termin, die Frist des Wandels Deiner Triebe;
Denn heute zu begehen
Hoff' ich das Siegsfest über Dein Verschmähen
— — — — — — — — — —
Denn nicht die Frucht entbehren
Soll Cyprianus von der Hölle Lehren.

2) Denn länger nicht verschieben
Will ich Befried'gung meiner heissen Triebe.

3) Demon.
Denn kann mein mächtig Walten
Den freien Willen nicht in Knechtschaft halten,
Doch kann es ihm Genüsse
Von solchem Reiz vorspiegeln, dass er müsse
Sich sehn in ihren Schlingen,
Und lenken kann ich ihn, wenn auch nicht zwingen,

4) s. ob. S. 426.

zend, einen Finger-Zeig, was für ein dickes Brett sein, des Troglodyten, anschauendes Bewusstseyn vor den Augen haben muss, wenn es das an und für sich Klare zu einem an und für sich seyenden Kauderwelsch hegelt, und einen Cardinalpunkt im Pact, das Schnupftuch, übersieht! Diese Parodie ist Clarin's Meisterstück, und, unserer Ansicht nach, der Lichtpunkt in Calderon's vergötterter Santo-Comedia vom wunderthätigen Magus. [1])

Man möchte glauben, der grosse spanische Dichter behänge, wie mit Votivtafeln seines genesenen gesunden Menschenverstandes, genesen von den Gebresten der ernstlich und schwer erkrankten Partien seiner so oft phantastisch absurden Conception, er behänge und bedecke seine Graciosos, als seine Bühnenheiligen, wie mit Weihetäfelchen geheilter Missbildungen, mit schelmischen Parodien seiner, an den Verkrüppelungen des überspanntesten Pathos und der widersinnigsten Wahnsvorstellungen siechenden Helden und Heldinnen. Ach wie gerne möchte man's zu seiner poetischen Ehrenrettung glauben, aufgrund der Ueberzeugung, dass er der Wesenseigenschaft eines grossen Dichtergeistes, dass er eines gesunden Menschenverstandes und einer geistig freien Welt- und Lebensanschauung sich im vollsten Maasse erfreut habe, wenn nicht Alles, leider, für's Gegentheil zeugte, wenn nicht die Parodie eben nur ein spanischer Contrastbehelf, ein technischer Kunstgriff zur grösseren Herrlich-

1) Clarin (zu Demon.)
Und wenn die hohe Gabe
Von Deiner Kunst ich noch verdient nicht habe,
Weil ich Dir freilich eben
Noch keine Schrift mit meinem Blut gegeben,
(Er zieht ein schmutziges Schnupftuch hervor.)
So schreib' ich auf dies Linnen
(Kein rein'res führt, wer oftmals pflegt zu rinnen)
Jetzt den Contract und Dir zum Missbehagen,
Will ich zuvor mich auf die Nase schlagen;
Es ist ja gleich viel nütze,
Ob's aus der Nas', ob's aus dem Arme spritze.
(Er schlägt sich auf die Nase, das sie blutet, und schreibt mit dem Finger auf das Schnupftuch.)
Ich will, Clarin der Grosse, wenn ich sehen
Die Livia darf, dem Teufel zugestehen.

keit und Verherrlichung des Krankhaften wäre! Wenn nicht die Parodie ganz ernsthaft gemeint, mithin auch sie nur ein Abdruck der psychischen Missbildungen des Dichters und seiner Nation wäre!

Wie mit einer in kurzen und langen Lyrasversen ein- und auszuschiebenden Höllentrompete schmettert Demonio alle unsaubern Geister, alle Wollust-Dämonen, alle geschwänzten Teufel üppiger Versuchungen und fleischlicher Brünste, alle Unzuchtsschaaren der infernalisch „geilen Menge" aus dem Abgrund empor, um sich als ebenso viele Patres Hyacinthe, satyrböckische Schulbrüder und Kuttenpriape „auf Justina's jungfräuliche Hülle" zu werfen.[1]) Von einer Solostimme mit unsichtbarem Chor zu Liebesgenüssen aufgeregt, bald sirenenhaft, bald orgiastisch, stürzt Justina wie ein gejagtes Wild der Wollust auf die Bühne, wie gehetzt und angefallen von der unsichtbaren Höllen-Meute fleischlicher Gelüste, nur dass deren gellendes Jagdgebell wie Nachtigallen Gesang erschallt; in schmeichelnden Flötenklängen zerschmilzt, und in den Refrain der abwechselnd mit der Solostimme lockenden Chorecho's: „Liebe Liebe!" aushallt. Die arme Justina weiss nicht, wie ihr geschieht. Ihr ist zu Muthe, wie einer im tiefen Schlummer vom Bösen incubirten Jungfrau; wie einem unter dem Alpdruck wunderthätiger Gewaltliebe im festen Nachtschlaf stöhnenden Nönnchen; wie Bürger's Le-

---

1) Demon.

Auf, Ihr, des Abgrunds Mächte,
Verzweiflungsvolles Reich der Höllennächte!
Aus Eures Kerkers Enge
Entlasset Eurer Geister geile Menge,
Und des Verderbens Fülle
Stürzt auf Justinen's jungfräuliche Hülle!
In tausend Truggestalten
Lasst schändliche Phantome sich entfalten
Der keuschen Phantasie — —
— — — — — — — — —
Damit sie, unbeschützt von ihrem Glauben,
Den Cyprianus such' in diesen Lauben.
Beginnet jetzt; ich schweige,
Dass Eu'r Gesang sein mächtig Wesen zeige.
(Gesang hinter der Scene.)

noren, aber Lenoren in der berüchtigten Zoten-Wettstreits-Travestie der Koryphäen des Göttinger Dichterbundes. [1] Reben sieht sie die wollüstigen Ranken um den geliebten Stamm schlingen. [2] Ohr und Auge fühlt sie von süssen Nothzüchten bestürmt, Seele und Sinne unerwehrsam von den üppigsten Lüsten brünstig-frech, lustvoll-schimpflich geschändet, wonnebefleckt. [3] Ist diese von allem metrischen Sprachzauber durchglühte monologische Selbstbefleckungspoesie im Munde einer keuschen, zur Märtyrerin heiliger Keuschheit vorbestimmten Leidensheldin einer Comedia de Santos, abgesehen von der religiösen Entweihung, abgesehen von der anstössigen Indecenz, von den mörderischen, der Sittlichkeit, dem weiblichen Scham- und Zartgefühl versetzten Schlägen in's Gesicht, —

---

1) Justin. Dunkles Hirngespinnst, das mir
Schmeichelnd nahet, lind und leise,
Welchen Anlass gab ich Dir,
Dass Du mich auf solche Weise
Quälst mit peinlicher Begier?
Was verhindert, dass ich bliebe
Die ich war? Und was für Triebe,
Gluthen, Flammen, fühlt mein Herz?
Was ist dieser fremde Schmerz,
Der mich ängstet?

Eine Stimme.
Liebe, Liebe.

2) Justin. Lass ab, Rebe, mir zu zeigen
Dein sehnsüchtiges Erwarmen!
Denn mir ahnt bei diesen Reizen,
Wenn sich Zweige so umarmen,
Wie erst Arme sich verzweigen.

3) Aber, weh! ich glaube, hier
Hat den Anlass aufgefunden
Meine sehnende Begier.
Um so frech mich zu verwunden . . .
Doch Gedanken, haltet ein! . . .
. . . . . .
Denn so drängt mich Eu'r Gelüste,
Dass ich zweifle, wehe mir!
Ob ich jetzt nicht, wenn ich wüsste,
Wo er ist, ihn suchen müsste.

ist, von allen solchen Bedenken ganz abgesehen, ist diese monologische Prangernacktausstellung einer von höllischen Versuchermächten mit fleischlichen Begierden, wie mit Glühzangen, gezwickten Mädchenseele nicht auch eine Selbstbefleckung der Poesie? Und gar vom scenischen Standpunkt aus gewürdigt! Ist die Situation darstellbar? Darstellbar für Ohr und Auge züchtiger Mädchen und Frauen? Verleiht ihr etwa die monologische Form jene gerühmte theatralische Wirksamkeit? Ein Liebeslustseelenkampf, eine Klinopale in der Phantasie, von einer Heiligkeitscandidatin ausgefochten — wie? gäbe das eine theatertechnisch mustergültige Situation? Man vergleiche doch die Scene, wo Mephistopheles die Seele des schlummernden Faust mit wollüstigen, die Sinne in „ein Meer des Wahns" tauchenden Gaukeleien und Traumbildern berückt! Wir fragen nicht, welche die poetisch schönere, die von zarterer, duftig holderer und reizvollerer Phantasie umwobene, die poetisch wollüstigere sey; wir fragen, welche in beiden übereinlautenden Situationen die theatralisch zaubervollere, die bühnengemässere, die den Schau- und Hörsinn entzückendere ist? Neben die Faust'sche gestellt, erscheint uns jene, auch als scenisches Bild, nicht blos roh, brutal, anstössig, ja, bei allem bunten Bilderschmuck, von widriger Wirkung für einen feinen seelenhaften Sinn: sie erscheint auch durch Einförmigkeit und Verblasenheit der Lockgewalten zu einem von Solo und Chorstimmen so materiell, so ungeistig und ungeisterhaft, so opernartig begleiteten Recitationsmonologe, als die technisch geringere, die an Situationsreiz mit Goethe's sich in keiner Weise messen darf.

Ist etwa nach Justina's selbstgesprächlich dargestelltem Versuchskampfe ihr zungenfertiges Wortgefecht, ihr anfangs streitgesprächlicher, bald aber in ein leibliches Balgen mit dem hinzugetretenen Dämon ausartender Ringkampf, ist etwa dieser eine ansprechende theatralische Situation? Erhebt sich diese über den „freien Willen" zwischen einem frommen Mädchen und dem Teufel verhandelte Controverse dadurch zu einer ergreifenden Bühnenwirkung, weil sie in eine handgreifliche vonseiten des Dämon ausschlägt, der Justina's freien Willen zum Liebesgenuss mit Teufelsgewalt für Cipriano pressen will, die Widerstrebende packt und fortzieht, um sie demselben, laut Vertrag,

zu überliefern? [1]) Diese Scene scheint uns vielmehr, nach jener, vollends der Bretterpraxis den Boden unter den Füssen fortzuziehen, da sie in einen misslungenen Conat auf offener Bühne ausläuft und noch dazu gegen den „freien Willen", dem nicht beikommen zu können, der Teufel, kurz vorher, doch selbst erklärt hatte! Jetzt erklärt er sich, als er Justina Gott erwähnen hört, für besiegt; was um so schimpflicher für ihn, da der Sieg über einen so büttelhaft brutalen, mit Brutalität anstinkenden Versucher unserer Heiligen keinen sonderlichen Aufwand von Widerstandskraft zu kosten brauchte. Dämon erklärt sich für besiegt, mit der Drohung, ihr Scheinbild Cipriano unterzuschieben, um sie selbst zu prostituiren. [2]) Eine Höllenhunds-gemeine Rache, die dem Dämon einer Comedia de Santos, der — Teufel so viel er will! — doch etwas infernalisch Vornehmes und Grossartiges an sich haben sollte, übel ansteht. Justina's Phantom erscheint dem Cipriano im verborgenen Waldesdunkel. Ein Phantom wäre noch lange das Schlimmste nicht. Welches Liebchen löst sich nicht zuletzt in ein Phantom auf, geflissentlich oder nicht? Post festum ist jeder Genuss ein Phantom; vollends der Liebesgenuss manchmal bis zum gespenstischen Schauder eines Banquophantoms. Mit dem „Phantom" würde sich dann auch Cipriano abzufinden wissen, und sich in seiner Verhöh-

1) Dämon (sucht vergebens sie fortzuziehen).
Komm, Genuss ist Dir bereit.
Justin. Theuer müsst' ich ihn erwerben.
Dämon. Er ist Freud' und Seligkeit.
Justin. Er ist Elend und Verderben.
Dämon. Er ist Glück.
Justin. Ist bittres Leid.
Dämon. Ha, was wird Dir Schutz verleih'n?
Schon bist Du in meinen Banden!
(Er zieht gewaltsamer.)

2) Dämon. Und durch diese Truggestalt
Sollst Du Schimpf und Schmach erleiden.
Durch zwei Siege will ich zwier
Mich an Deiner Tugend rächen:
Erst die Ehre raub' ich Dir,
Und ein Scheingenuss soll hier
Gelten für ein wahr Verbrechen. (ab.)

nung nicht irre machen lassen: „Zwar Du kostest mir die Seele. Doch, Justina, sagen muss ich, dass der Preis ein Kleines ist für den Einkauf solches Gutes“. Zumal wenn der Preis, die Seele solchen Gauklers, selber nur ein Phantom ist, wonicht gar das Phantom an sich. — Aber nach abgerissenem, mit lustzitternder Hand abgestreiftem Schleier, statt Justina's — der Glaube macht ja selig — statt Justina's immerhin beglückender liebevoller Truggestalt, einen Leichnam, ein Skelett, erblicken, eine „bleich verfallene zusammengeschrumpfte Schreckgestalt, ein Geripp, ein Scheusal“, das noch obendrein mit einer moralischen Ermahnung verschwindet [1]) — das geht wider die Abrede, wider den mit dem Teufel abgeschlossenen synallagmatischen, für beide Parteien gleich verbindlichen Vertrag! Demgemäss trumpft denn auch der auf den Pot gesetzte wunderthätige Magus seinem höllischen Meister auf, der ihm grade in den Weg läuft, missvergnügt, als begossener schwarzer Pudel, den Himmel anknurrend vor diabolischem Katzenjammer; ein rechter auf den Höllenhund gekommener Schulfuchs mit schweiflangem Zopf, ein Teufel-Pedant der geheimen Wissenschaften [2]), der Proktophantosmistophänomenologie und Pneumatophantomatologie. Cipriano rückt dem Dämon scharf auf den Leib, ihm dem trügerischen Pact unter die Nase reibend. [3]) Dämon quackelt und gackelt allerlei, wie Einer der auf dem fahlen Pferde seines Marktschreier-,

---

1) Die Erscheinung.
Also, Cyprianus, geht
Aller Glanz der Welt zu Grunde.

2) Demon. (ohne den Andern zu sehen).
Gerechter Himmel!
Wenn mein Wesen einst verbunden
Wissenschaft besass und Gnade,
Als ich war ein Geist der Tugend:
So verlor ich nur die Gnade,
Nicht das Wissen. Was befugt Dich,
Ungerechter! mir zu wehren,
Dass ich jetzt mein Wissen nutze?

3) Cipr. Folglich hast Du mich betrogen,
Da ich sicher nichts verschuldet;
Denn ein Truggebilde find' ich,
Wo ich eine Schönheit suche.

„Wissens", seiner Fuscheleien, seiner Stümperkünste sich betreffen lässt, und vertröstet den übers Ohr gehauenen Cipriano, wegen des Skeletts, mit dem tarde venientibus ossa, und mit dem Versprechen „bessere Mittel suchen zu wollen — der Pfuscher! — „um ihm Justina zu schaffen". [1]) „Bessere Mittel, bessere Mittel", bläst eine hinter Cipriano plötzlich sichtbar gewordene, kautzende Gestalt diesem heimlich zu — Futter für die Langeweile! Respice finem! Mach' kurzen Process; gieb dem blamirten Charlatan den Laufpass, brich den Handel kurz ab; brich, wenn's seyn muss, das Ende über's Knie — nur mach ein Ende! das beste Endegut ist ein schnelles! Brich mit einer Volte ab! Schlag dem Teufelskerl mit deiner ihm auf den Plotz kommenden Bekehrung ins Gesicht und fielest du drüber aus der Rolle — ich hab' dergleichen „öfter" und ganz anders erlebt und selbst zustande gebracht, mit schönstem Erfolg — ich — du kennst mich — ich, die Katastrophe! — „Bessere Mittel"! Der gehörnte Geck! hat sich bis über die Ohren in Höllenpech hineingeritten, und denkt mich nun hinzuhalten mit „bessern Mitteln"! Das „beste Mittel" ist, das ich dir zu deinem Besten unter den Fuss gebe, brich ab! und schick den Pechkerl zu ihm selber, den Teufel zum Teufel!" — Das Dutzend Zeilen, das der hinter Cipriano kauernde Ohrenbläser hier zu sprechen scheint, schiesst ihm als einsilbiger Blitz durchs Gehirn: „Die Handschrift!" donnert Cipriano der Hölle verblüfften Gaukler an, des Chaos wunderlichen Sohn, der in chaotischer Verwirrung dasteht, Maulaffen feilbietend, als wär' er das Chaos „Peter Gutschaf". „Gieb die Handschrift Mir zurück, weil ich zur Stunde Dich verlassen will, der nicht'gen Uebereinkunft ganz entbunden." Dämon dreht und sperrt, kraut und krümmt und wendet sich, und versucht mit verzwickten faulen Sophistereien den Kopf aus der Schlinge zu ziehen und die Gültigkeit des Vertrags zu verfechten. Wozu ihn dieser verpflichte, das hab' er, Dämon, auch redlich erfüllt [2]), und will's dem Partner

1) Demon. Te haré dueno de Justina
Por otros medios mas justos.

2) Demon. Ich verband mich, Cyprianus,
Nur sie hinzuziehn.
Cipr. Verbunden

an den Fingern vorzählen — Au! Sapper— ruft er mit verstärkter Stimme auf einen starken Kneiper, den er am Ohrlappen spürt; sieht sich um, erblickt entsetzt den nun hinter ihm kauernden Klump, und im Handumdrehen plumps! schlägt er um, und erwidert auf Cipriano's: „Schatten war's", ächzend und krächzend „Ein Wunder war es". Cipr.: Wessen? Dämon: Dess, der seines Schutzes sie (Justina) gewürdigt! Cipr.: Wer ist dieser? Dämon: (zitternd mit einem scheuen Blick auf den Alp im Nacken) Das kommt nicht aus meinem Munde". Cipriano stürmt auf ihn ein: „Wer ist's?" Dämon, aus allen Poren Höllenpech schwitzend: „Ein Gott, der Justina's Tugend Nahm im Schutz". Und wird von Cipriano's Fragen wie mit Kneipzangen und Reisshaken so lange gezwickt und gepisackt, bis sich der Teufel, in Höllenangst, den Monotheismus, den einzig wahren allmächtigen und allwissenden Gott der Christen, gleichsam stückweis aus dem Schlunde reissen lässt [1]), zwischendurch ächzend, dass dieser über Justina's Tugend gewacht. Kurz, Phantom, Gerippe, alle Spiegelfechtereien der Hölle giesst Dämon, auf Cipriano's disputatorische Fragen-Tortur, unserem Herrgott in den Schuh, in flagrantem Widerspruch mit der von ihm selbst anerkannten mensch-

---

Hast Du Dich, sie mir zu geben.
Demon. Hielt Dein Arm sie nicht umschlungen?
Cipr. Schatten war's —
1) Cipr. Jetzt entsag' ich ganz dem Bunde,
Den wir schlossen; und im Namen
Dieses Gottes heisch' ich Kunde:
Was war seines Schutzes Absicht?
Demon. (mit Zwang*).
Rein zu halten ihre Tugend.
— — — — — — — —
Cipr. Sprich, wer ist es.
Demon. Schaudernd geb' ich diese Kunde!
Wiss', es ist der Gott der Christen.
Cipr. Aber was hat ihn gedungen,
Mich zu hindern?
Demon. Sie ist Christin.

---

*) (Despues de hacer fuerza por no decirlo.)

lichen „Willensfreiheit", die ja doch in die Geude flösse, wenn durch des Christen-Gottes unmittelbares Eingreifen mit Trugbild und Skelett Justina's Keuschheit einerseits gerettet, und andrerseits dem Cipriano, auf Kosten seiner compromittirten Zauberkunst und wunderthätigen Magie, die fleischliche Sünde unmöglich gemacht wurde. Ja! — denkt Cipriano — ein Gott, der mir das Nichtsündigen so leicht, und das Sündigen gegenstandslos macht — kann ich mir einen bequemern Gott wünschen? Der ist offenbar der geschicktere wunderthätige Magus; dieser Gott ist mein Mann — und fordert die vom Dämon hartnäckig vorenthaltene Verschreibung mit blanker Klinge dem Gaukler ab, den er bisjetzt für einen gewöhnlichen Zauberer hält. Erst nachdem er mit dem Degen ein paarmal auf ihn eingestochen, ohne ihn zu verletzen, und Dämon sich ihm, grinsend, als leibhafter Satan zu erkennen giebt, merkt der Jünger, welchen Lehrer er vor sich hat, und würde seines Ortes nun, vor Höllenangst um seine Seele, sich in die rettungslose Verzweiflung hineinschaudern, sich selbstmörderisch mit dem Stahl durchbohren, riefe ihm nicht die mit dem statutenmässigen Glaubenscapital bei der Lebensversicherungsanstalt des Christengottes assecurirte Seele zu: „Bange machen gilt nicht! Wir lachen den Satanskerl aus! Schützt uns nicht der grössere Hexenmeister, der ihm schon mit Justina's Phantom und dessen Gerippe eine höllische Nase gedreht hat. [1]) Pass' nur auf! Die Satansnase erst, die wir ihm, mithülfe von Justina's Schutzgott, als Schluss- und Abschiedsnase drehen, und mit der er abziehen wird! Pass' auf! — Satan hält den Pact mit den Zähnen fest, und packt den ihm de compacto Verfallnen mit erstickenden Armen. Ringkampf um Leib und Seele. Cipriano ruft in seinen Nöthen den Gott der Christen an, der ihm denn auch sofort beispringt und ihn aus des Dämons würgen-

1) Cypr. Genug denn des Verzuges!
Müssig soll in meinen Händen
Dieser scharfe Stahl nicht ruhen;
Schleunig, als mein eigner Henker,
Bohr' ich ihn in meinen Busen. —
Doch was sag' ich? Der Justinen
Deinen Händen hat entrungen,
Kann er nicht auch mich befrei'n?

der Umschlingung entknäult. [1]) Glimpflicher ist die Umarmung der auf Statthalters Befehl aus dem Gefängniss herbeigeholten Nebenbuhler, des Lelio und Floro, die der Statthalter, Lelio's Vater, aus Rivalen zu Freunden improvisirt, während er an Justinen, als erwiesener Verbrecherin, ein blutiges Exempel statuiren zu wollen laut verkündet, und sie zu dem Zwecke sofort vor's Gericht schleppen lässt.

Vom Dämon hinter der Scene als Toller ausgeschrieen, vom Volk als Wahnsinniger gehetzt, stürzt Cipriano halbnackt auf die Bühne, erzählt dem Statthalter und Allen, die es hören wollen, sein Erlebniss mit Justina und dem Teufel, entrollt ein Gemälde seiner Bekehrung und fällt am Schluss des Vortrags, bereit, sich den grössten Martern für seinen neuen Glauben zu

1) Cipr. Grosser Gott der Christen, höre,
Wie in meiner Angst ich rufe!
(Er reisst sich von ihm los.)
Dämon. Dieser gab das Leben Dir.
Cipr. Mehr noch giebt er, denn ich such' ihn.
(Beide von verschiedenen Seiten ab.)

Aus der Presspritze unseres hartleibigen Privatdocenten kommt die Scene in dieser Form zum Vorschein: „Da nun der Dämon das Ansichseyn des Bösen als ein persönliches Fürsichseyn ist, so ergiebt sich dem Cyprianus, wie dem anschauenden Bewusstseyn, aus der Vergeblichkeit des Fechteranfalles die Erkenntniss des Dämons als des an und für sich Bösen, was derselbe auch gegen den Cyprianus ausspricht, ihm sagend, dass er selbst der Satan sey, dem er als der Knecht sich ergeben habe, so dass Cyprianus sich durch sein Böses als seine Schuld mit dem Bösen überhaupt zusammengeschlossen sieht." (S. 133.) Glückseliger Kyau! steh' ihm bei in seinem harten Kampfe und in der höchsten Noth! Erleichtere ihm den Docentenstuhlzwang, auf dass er drucksend sich des schulterminologischen Teufelsdr—'s entledige mit Ach und Krach! „In seinem harten Kampfe und in der höchsten Noth wendet er sich (nämlich Cyprianus) an Justina, an den geglaubten Gott, und bittet ihn zum erstenmal in seinem Leben, ihn in seiner Angst zu erhören, auf welche Bitte der Satan ihn fahren lassen muss, da er mit derselben von ihm sich wirklich losgemacht hat. Da aber das Leben für sich dem Cyprianus wenig gilt, sondern Alles ihm an seiner Versöhnung mit Gott gelegen ist, so stürzt er hinweg, um dieselbe zu suchen" (S. 134). Eine tiefsinnige Paraphrase von Cyprianus „Abgang", kategorisirt zum dialektisch-speculativen „Abtr" —. Dieser Privatdocent erinnert an den aus lauter kleinen Todtenköpfen zusammengesetzten Rosenkranz, den der enthauptete Budhist, auch ein wunderthätiger indischer Magus, noch als kopfloser Rumpf betete.

unterwerfen, wie ohnmächtig mit dem Gesicht zur Erde. [1]) Glorienwürdig, wenn er den wahrhaftigen Gott nicht daraus erkannte und desswegen bekannte, weil er diesen Gott durch grössere Blendwerke den Höllenspuk überzaubern sah! Nun wird Justina hereingeführt, Statthalter entfernt sich, um die Frevlerin mit dem „lebendigen Leichnam“ (dem ohnmächtig am Boden liegenden Cipriano), zusammengesperrt, allein zu lassen; entschlossen, wenn nicht Beide seine Götter anbeten, sie „mit tausend Martern zu Tode zu peinigen.“ Justina's Scene mit dem aus der Betäubung erwachten Cipriano entwickelt eine jener effectvollen, glänzenden Situationen, dergleichen wir bei Lope, bei Calderon, bei allen Jüngern ihrer Schule zuhauf begegnen, und die nicht selten ihre Hauptwirkung, ihren Blendungsglanz, den tiefen Schatten der Kunstsünden verdanken, die ihr Licht ähnlich heben und verstärken, wie die Glorienscheine ihrer verklärten Heiligen deren Sünden und Verbrechen erhöhen. Zauberspuk der spanischen Kunst sind auch diese Situationswirkungen; glänzende Phantome, durch Maleficien und Höllenkünste gleichsam der dramatischen Poesie vorgespiegelt; Phantome, die, gleich Justina's Truggestalt, schliesslich als Gerippe, als künstlich gegliedertes, aber des warmen, inneren Seelen- und Gemüthslebens ermangelndes Todtengebein sich enthüllen. [2])

---

1) Cipr. Prüfe meinen Muth durch Martern;
Denn Gehorsam, ohne Weigern,
Tausendfachen Tod erdulden
Will ich, weil mir ward die Einsicht,
Dass ohn' ihn, den grossen Gott,
Den ich such', anbet' und preise,
Alle Glorien der Welt
Staub, Wind, Rauch und Asche seyen.

2) Cipr. (Er erblickt Justinen und steht auf.)
Hier Justina? Kann ich's glauben?
Justin. Cyprianus! Wer begreift es?
Cipr. Doch sie ist es nicht; aus Wind
Schafft mein Hirn sich Gaukeleien.
Justin. Doch er ist es nicht; Phantome
Schafft die Luft, mich zu verleiten.
Cipr. Schatten meiner Phantasie!
Just. Blendwerk meiner Träumereien!

Den im Greulbewusstseyn seines Teufelpacts Verzagenden weist Justina an die unversiegliche Gnade Gottes. Beide werden vor den Statthalter Aurelio vorgeladen. Glaubensstark, ist Cipriano bereit, wie er die Seele dem Teufel für Justina verschrieben, nun für Gott den Leib zu verschreiben. [1]) Es fragt sich, wer von Beiden das bessere Geschäft macht. Justina verlobt sich nun, ihrem Versprechen getreu, dem in Gott Geliebten Glaubensmärtyrer und Leidensgenossen.

Ein heftiges Ungewitter erhebt sich, Statthalter, Lelio, Floro stürzen auf die Bühne, Alle in grossem Schrecken. Dem Statthalter scheint der Himmelsbau aus allen seinen Fugen zu weichen. „Der hintere Vorhang geht auf, man erblickt das Schaffot mit den enthaupteten Leichnamen und den Dämon auf einer Schlange über denselben schwebend", als Advocaten nicht Diaboli, sondern Dei, und des in Gottesliebe vereinigten Märtyrerpaars. Der öffentliche Ankläger seit Urbeginn, erscheint auf dem Höllendrachen reitend, als Selbstankläger, Vertheidiger der gegnerischen Partei, ja als Heiligsprecher der Glaubensopfer [2]),

---

Cipr. Grauen meiner regen Sinne!
Justin. Schreckbild meines schwachen Geistes!

Dieses Gespräch könnte jeder der grossen spanischen Bühnendichter mit fast jeder seiner berühmtesten und bewundertsten Komödien führen, sich gegenseitig für Phantome und Schattenbilder haltend, die, von gauklerischen Phantasien bestrickt, den Sinn, den klaren Blick für die Poesie der Wirklichkeitsidealität, des Substantiellgeistigen, des Menschlichhehren, des Sittlichkunstschönen und Vernunftgöttlichen verloren:

1) Cipr. — — — — — — —
Sollte, wer für Dich die Seele,
Nicht für Gott den Leib verschreiben?
Justin. Ich versprach dir Lieb' im Tode;
Und nun, da ich dir zur Seite
Sterbe, Cyprianus, nun
Geb' ich dir, was ich verheissen.

2) Demon. — — — — — — — —
Ich war's, der in Truggestalt
Ihre Tugend zu begeifern
Einstieg in ihr Haus, und wagte
Selbst in ihr Gemach zu schleichen
Und um ihren reinen Ruf
Der Entwürd'gung zu entreissen,

und somit Seinerselbst! Wenn das nicht der ungeheuerlichste Sturz aus der Satansrolle und dem Luciferscharakter ist, den je der Grundböse und Erzlügner in einem Mirakelstück zumbesten gegeben: so war auch jener sein Sturz aus dem Himmel in die Hölle keiner. Hier ist es freilich der umgekehrte Fall oder Sturz: ein Rückfall aus dem Lucifer in den voreinstigen Erzengel; eine Satanshimmelfahrt rittlings auf der Sumpfschlange des Höllenpfuhls, erschwungen und verdient durch seine Selbstanklage, seine Rechtfertigung der Blutzeugen Gottes, und seinen Abfall von sich selbst. Mit casuistischer Subtilität lässt zwar der Dichter, wie gewöhnlich, den Dämon diesen grellen Widerspruch mit Satans kanonischem Wesen und Charakter von ihm selbst durch den ihm von Gott auferlegten Zwang-motiviren[2]), wodurch er aber nur das Grundmotiv, die Seele der Comedia de Santos, den freien Willen — in Teufels Küche bringt; den freien Willen, der für den Teufel so gut gelten muss, wie für den Menschen, soll der Teufel nicht als ein Opfer von Gottes eigenwilliger Tyrannei, nicht selbst als ein Märtyrer erscheinen. Das Bestreben, einen logischen Widerspruch zu motiviren, beweist nur, vonseiten des Dichters, eine grössere Virtuosität durch technische Schaukunst zu blenden und, dem Effect zuliebe über die innere Unwahrheit der Charakteristik und Composition zu täuschen, als wirkliches, auf einem strengen Kunstgewissen beruhendes Kunstgenie, und beweist, vonseiten des Teufels, der, zur Beschönigung der Folgewidrigkeit in seinem eignen Charakter, ihr ein Mäntelchen voll löchriger Scheingründe umhängt, dass er, der Teufel, nicht der „gran Logico", der „grosse Logiker" ist, als welchen

---

Komm' ich nun als Wiederbringer
Ihrer Ehr' auf solche Weise.
— — — — — — — —
Und die Beiden, mir zum Gram,
Zu den höchsten Sphären steigend,
Bis zu Gottes heil'gem Thron,
Leben jetzt in bess'rem Reiche.

1) Demon. Dies ist Wahrheit, und ich selbst
Sage sie, weil Gottes eigener
Wille sie zu sagen zwinget
Mich, dem sie so wenig eignet.

ihn der Dichter des Inferno preist. Wie ungleich getreuer seiner dramatischen Natur, seiner Person und Aufgabe im Legenden-, Heiligen- und Mirakeldrama, mithin auch poetisch wahrer und angemessener erscheint der Teufel z. B. in jenem altenglischen, bereits vor 1504, dem König Henry VII. zu Woodstock vorgespielten, von D. Skelton verfassten, 'The Nigromansir', 'der Teufelsbeschwörer' (Nekromant) betitelten Pageant oder Moral play, das mit einem nicht minder effectvollen, aber mit der Charakterwahrheit solcher Spiele und ihrer Personen vollkommen übereinstimmenden Höllen-Tableau schliesst, worin der Teufel mit seinem Beschwörer, dem Magier, den Kehraus tanzt, nach Beendigung desselben den Zauberer mit einem Tritt vor den H— einen Purzelbaum schlagen lässt, und dann unter Rauch und Flammen abfährt![1]) Den Fusstritt so appliciren, dass der Magier beim Koboldschiessen den Kopf auf der Erde lässt und mit blutigem Rumpf, die Fersen himmelan, sich aufschwingt, das mag schauerlicher seyn; aber charaktergerecht, der Spielkunst und den Spielpersonen gemäss ist es nicht, und tragisch, poetisch-tragisch, schon desshalb nicht, weil das Martyrologische durch die komischen Partien parodirt wird, und die scheinbar ironisirende Parodie doch wieder, wie schon bemerkt, nicht ernstlich, nicht als solche, gemeint ist; sondern als blosser Contrastirungsspass, mittelst Parallelspiegelwirkung, belustigen soll. Allerwegen Gaukelei, aufkosten, nicht allein der innern Wahrheit, der poetischen, auch von der Kunsttäuschung bedingten Logik, sondern selbst aufkosten des Gattungscharakters dieser Spiele, dessen Fälschung kein noch so grosser Aufwand an theatralischen Blendwerken, an Kunsttechnik von fraglicher Vollkommenheit, zumal an sophistischer und innerlich unwahrer, wo nicht widersinniger Scheinpoesie, vergüten kann. In welchem Lichte muss uns daher ein dramaturgisches Bestreben erscheinen, das derlei, bei aller sonstigen Meisterschaft, doch nimmermehr, in poetisch dramatischer Beziehung, vollgültige und musterwürdige, nicht allgemein berechtigte, sondern nur

1) „The last Scene is closed with a view of Hell, and a dance between the Devil and the Necromancer. The dance endes, the Devil trips up the Necromancer's heels, and disappears in fire and smoke." Warton, Hist. Engl. Poet. III. p. 185 ed. 8.

heimathberechtigte, ja sogar auf ihrem eignen Grund und Boden bereits erloschene Theaterstücke auf deutsche Bühnen zu verpflanzen und bei uns einzubürgern, alle Hebel in Bewegung setzt?

Doch der Erfolg! Der Erfolg! schreien noch jetzt die über die Stätte von Immermann's einstigem Mustertheater hinfliegenden Kraniche. Nicht die Kraniche des Ibikus, nicht des Dichters Rächer-Kraniche, nein, die Kraniche seiner Mörder; die Genossen, Mitwisser, Hehler und Helfershelfer beim Dichtermorde, die Kraniche der Bühnenleiter, Directoren, Intendanten und wie sie noch heissen — diese Kraniche und deren Gefolge, die Krähen und Dohlen der Theaterkritiker, hören wir noch heutigen Tages ihr Triumphgeschrei, Erfolg! Erfolg! über die tabula rasa der Immermann'schen Musterbreter, und über die tabula radenda der noch blühenden Mustertheater Deutschlands hingellen, und das Erfolgs-Gekrächze aus Myriaden hohler Zuschauerköpfe und Klatschhände widerhallen: Erfolg! Erfolg! „Nie hatte", schreibt — der weiland bühnenpraktischste Dramaturg, romantischer Dichter und Musterdirector des Düsseldorfer fuimus Troes-Theaters — „Nie hatte ein Stück ein solches Glück gemacht, als dieses" (als Calderon's „Wunderthätiger Magus"). „Am folgenden Tage wurde es auf allgemeines Verlangen wiederholt und machte wieder volles Haus. Dann wurde es denselben Winter noch zwei Mal gegeben, jedesmal vor zahlreicher Versammlung; wohl das erste Beispiel dieser Art bei einem Trauerspiele in Düsseldorf. Die geringsten Leute sprachen vom Magus auf der Strasse; es gab ihrer, welche sagten, sie würden so oft hineingehen, als es nur gegeben würde". Von Immermann's praktischem Scharfblick, und redlich energischer Bestrebsamkeit lässt sich die unbefangene Würdigung dieses Enthusiamus seines Publicums erwarten, die denn auch mit der unverholenen Erklärung solchen Entzückens nicht zurückhält: „Der allgemeine Beifall" — fährt der Verfasser der „Memorabilien" fort [1] — „war mir zwar auf so viele Mühe recht angenehm, dagegen aber konnte ich der Ansicht derer, welche aus diesem Facto mir den poetischen Sinn der Düsseldorfer deduciren wollten, nicht beitreten. Denn nicht die Poesie hatte die grosse Wirkung hervorgebracht, sondern der

1) S. 223 a. a. O.

Schiffbruch, der wandernde Berg, der fliegende Teufel, die Engel und der Erzengel in bengalischem Feuer, kurz alle Hors d'oeuvres, die ich anzubringen gewusst hatte." Es ist belehrend für praktische Bühnenleiter und nichtpraktische Dramaturgen und Bühnendichter, wie hier die Memorabilien, Immermann's Denkwürdigkeiten, in merkwürdige Enthüllungen über die Theaterpraxis selbst eines so gediegnen, von edlem Streben erfüllten, für die dramatische Kunst aufrichtig begeisterten und durch eigene dichterische Begabungen berufenen Mannes umschlagen; wie selbst mit einem solchen der Teufel der Selbsttäuschung und des versumpften Zeitgeschmacks durchgeht; wie die stärksten und bravsten Naturen, von dieser endemischen und epidemischen, durch Ueberreizung des Theater-Maulaffenthums mittelst Decorations-Gaukelplunders den Geist entnervenden, Verstand und Urtheil tödtenden Kunstgeschäftspraxis mitangesteckt, ihr schliesslich erliegen; und, anstatt das Publicum, wie sie doch ehrlich wähnen, zu einem bessern, wahren Verständniss der dramatischen Kunst und Poesie zu erheben, und emporzubilden — wie sie, allmälich und unvermerkt, selbst in den verderbten schausüchtig-stupiden Geschmack sich hineinprakticiren und hineinbühnenleitern, bis auch sie zu blossen Exponenten desselben, wonicht zu Marionetten herabsinken; und bis selbst ein Immermann zum Hampelmann in der Hand seines Publicums wird! Wir vernehmen es aus seinem Munde: Welcherlei Hors d'oeuvres er „anzubringen gewusst hatte", um Calderon's Mirakelkomödie aus dem an sich schon problematischen Bereiche einer mit dem geistigen Ohr zu erlauschenden poetischen Wirkung vollends in die wunderthätig magische Sphäre eines zauberopernhaften Spectakelstückes zu erheben, um welche ihn der Kunstreitercircus eines Franconi oder Renz beneiden dürfte. Wir bringen das Selbstbekenntniss unter den Textstrich, um es unsere Leser mit niedergeschlagnen Augen lesen zu lassen. [1])

---

1) „Ich setzte daher Maschinisten und Garderobiers stark in Bewegung und hielt, nachdem ich mit den Leseproben fertig war, besondere Decorations- und Costümproben; bis Alles recht auf den Schlag ging und fleckte. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen an dies bunte Treiben. Die ersten beiden Acte sah das Publicum mit ziemlicher Fassung an —

Von wunderthätigen Dünsten trophonisch umnebelt und betäubt, betreten wir nun, durch solche Vorweihe würdig einge-

als aber in der grossen Scene des dritten Acts, wo Cyprianus und Satan ihr Disputatorium über die Eigenschaften Gottes abhalten, dem Satan bei den Worten: „Satan ist's, dem Du gehuldigt!" der Zaubermantel und die Kappe wie mürber Zunder abfielen, und er zum rothen, gehörnten, Fledermausflügel ausspreizenden Feuergotte im Nu verwandelt dastand, da war der Jubel gross*), und als er gar, von Cyprianus geschlagen, durch die Lüfte hinwegflog, brach ein unermesslicher Beifall aus.**) Nun gingen die letzten Scenen ihren Gang. Justinen's Heiligkeit verfehlte nicht zu rühren, aber noch stand meinem Publicum das Köstlichste bevor . . . Rings um das Blutgerüst (worauf die Leichname der Enthaupteten, Cyprian's und Justina's lagen) hatte sich ein ungeheurer Drache gelagert. Ueber dem Drachen, und der Schlange den Kopf zertretend, schwebte in goldner Rüstung mit grossen Cherubimflügeln, die goldene Lanze zum Todesstoss hinabsenkend, der Erzengel Michael des Rafael'schen Bildes, das im Pariser Museum ist. Im Halbkreise umher schwebten, von Wolken getragen, Engel, mit Palmen und Lilien in den Händen, der Scharfrichter, ein grosser wildaussehender Kerl, ganz in Roth gekleidet, war vom Schaffot herabgestürzt, stützte sich auf sein blankes Beil, und hielt vom Glanze der himmlischen Erscheinung geblendet, die andere Hand vor die Augen. In den Vordergrund hatten sich Volk, Krieger, Edle und der Statthalter von Antiochien gezogen und verharrten dort in einer Gruppe mannigfaltigen Erstaunens und Schreckens.

„Indem nun weisses, rothes und grünes Feuer die Apotheose mit wundersamem Glanz umspielte und die Gruppe der Heiden in einen kräftigen Schatten warf, der Teufel seine letzte Rede aus der Verborgenheit hervor hielt, und von den himmlischen Harfen das Gloria in excelsis ertönte, fiel der Vorhang. Ein stürmisches Entzücken erschütterte das Haus. Wirklich hatte auch der Zauberglanz des letzten Bildes Alles übertroffen, was hier noch sichtbar geworden war, man rief Alle heraus und sie waren eben so klug, das Bild noch einmal erscheinen zu lassen. Neuer

*) His nam plebecula gaudet, sagt schon Horaz vom römischen Schaupöbel, der mitten in einer Tragödienvorstellung Bären- oder Faustkämpfer verlangte — media inter carmina poscunt Aut ursum, aut pugiles, und vor welchem Schaupöbel das bessere Wissen und Gewissen des Dichters und Directors wie ein Hund aufwarten, über'n Stock springen, allerlei Hors d'oeuvres apportiren, unter allen Umständen aber — kuschen müssen. — **) 'Pends-toi, Demonio', schabt Immermann's Satan dem Calderonschen Düsseldorfer Rübchen — J'en sais plus long que toi. Neben einem Francoui-Teufel, wie ich, bist Du doch nur ein lumpiger Comedia de Santos-Teufel!

führt, die Zaubersphäre der Komödie des mythisch-historischen Lebenstraumschlafs

La Vida es sueño [1])
(Das Leben ein Traum),

in Form eines dramatischen Kunstwerks ersten Ranges, verbildlicht.

Jubel. — Darauf wurde der Magus und der Teufel noch insbesondere herausgerufen."*) — Und der Spiritus rector dieses Himmel- und Höllenbreughels, der Theaterdirector, nicht gerufen? Der Dichter des Alexis, des Andreas Hofer, Kaiser Friedrich's nicht gerufen? Wenn als Dichter dieser Dramen, weil gewiss nur zu gleichem Erfolg und gleicher Jubelerregung die gleiche Ausstaffirung fehlte, um sie, als poetische Hors d'oeuvre, in der vollen Glanzesherrlichkeit und Zauberwirkung der scenischen Hors d'oeuvre verschwinden zu lassen — wenn als Dichter nicht hervorgerufen, was? auch als Einrichter und Maschinenmeister einer Calderon'schen Mirakelkomödie nicht gerufen? Der Magus und der Teufel noch „insbesondere gerufen", und Er, als Bühnenleiter, Magus und theaterpraktischer Teufelskerl in Einer Person, Er allein nicht gerufen? Der von Calderon selbst, wenn dieser die Aufführung seines heiligen Zauberstückes in Düsseldorf erlebt hätte, nach Madrid als würdigster Inscenesetzer eines Auto-da-fé, mit Zustimmung des Grossinquisitor's, berufen worden wäre? Oder verschüttete es der Musterdirector bei seinem Publicum dadurch, dass er ihm das Calderon'sche Drama, als überflüssige Zugabe, mitvorführte, und nicht den Hors d'oeuvre, Ausstellung und Machinerien ganz allein, ohne jegliches poetische Beiwerk?

Calderon, eingebürgert auf dem deutschen Theater, Shakspeare vom Repertoir gestrichen, und Musterbühnen wachsen und wuchern aus Deutschlands, durch Shakspeare's Einfluss bekanntlich zum wüsten Garten, der in Saamen schiesst, verwilderten Boden empor, wie die Pilze. Giebt Immermann, gelegentlich der Erwähnung von Grabbe's "Shakspearomanie" diesem nicht Recht? „Er (Grabbe) dachte an die reale deutsche Bühne, und hielt der Erschaffung eines nationalen Theaters Shakspeare eher schädlich als fördersam. Ich muss gestehen, dass ich, durch Erfahrung belehrt, mich dieser Meinung nur anschliessen kann."**) Grabbe, als Autorität wider Shakspeare — Caliban wider Prospero! — Und gar Caliban's Nachbrut! die aus seinem, als dämonischen Knechtes von Prospero, immerhin ungethümen Leibe hervorgekrochen, wie die Zwerge, als Maden aus des Edda-Riesen faulendem Fleische! Die — doch lassen wir sie vor der Hand laufen. Mit dem Caliban verkommen ja auch die Calibänchen, seine Abkämmlinge, die über Einen Kamm geschoren! —

1) 1635 als Festspiel im Salon real de Palacio vor den Majestäten gespielt.

---

*) Memor. II. S. 220 f. — **) Memor. II. S. 42.

Doch bevor wir die geweihte Stätte betreten, lasst uns frommehrfürchtiglich, nach altem Tempelbrauch, die Schuhe ausziehen, ob Komödien- ob Tragödien-Schuhe, oder tragikomisch-spanischer Halbstiefel. Lasst sie uns vor der Schwelle des Heiligthums ablegen, nicht etwa, damit wir, leise schleichend, das Menschenleben nicht aus seinem Traumschlaf wecken — das Erwachen wäre und bliebe ja doch wieder nur ein Traum [1]; — sondern desshalb vornehmlich, damit nicht unsere Schritte in gedachten Schuhen oder Stiefeln das kritische Gewissen in unsrer Brust wecken, dessen erste Frage sich dahin dürfte verlauten lassen: „Wenn das Leben ein Traum, so kann des Lebens Abbild, das Drama, nur der Traum eines Traumes seyn. Wenn die Gesetze des Lebens nur vorgegaukelte Traumspiele [2], nur wesenlose Traumgesichte, in leeren Dunst zerflossene Nebelbilder sind: müssen nicht die Gesetze des Drama's blosse Phantome von Phantomen, Träume von Lebensträumen seyn? [3] Muss das dramatische Grundgesetz: der causale Zusammenhang von Schuld und Vergeltung, nicht auch nur ein Traum in der zweiten Potenz oder Impotenz seyn? Eines Traumes Schatten, ein wahrer Halbschatten, das Unding an sich, als Phantom des geträumten Dings an sich [4]; der Schatten eines Nichts? — und das

1) König Basil.
Denn in dieser Welt, Clotald,
Träumen Alle, die da leben.
Bas. Porque en el mundo, Clotaldo,
Todos los que viven, sueñan. II. esc. 1.

2) Sigism. Kurz, auf diesem Erdenballe,
Träumen, was sie leben, Alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.
Todos sueñan lo que son,
Aunque ninguno lo entiende. II. 19.

3) Sigism. Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst ein Traum. II. Schluss.

4) Sigism. (für sich).
Lass, o Himmel, träum' ich Wahrheit,
Mein Gedächtniss plötzlich stocken.
Cielos, si es verdad que sueño,
Suspendedme la memoria. III. 10.

traumhafteste aller dieser Schattenträume, der Ursprung, Born und Sprudel derselben: das menschliche Selbstbewusstseyn, es wäre jene Höhle der nächtigsten Träume [1]), ein Hades von Traumeslarven, und das Scheinbarste „einer Todesflamme Licht“ [2]), womit verglichen der homerische Hades die Behausung wesenhafter Gebilde wäre. Ich hätte dadurch — würde das aus seinem Lebenstraumschlummer geweckte dramatisch-kritische Gewissen in seiner bekannten Vorwitzigkeit und Naseweisheit fortargumentiren — Ich hätte demnach in dem Titel des fraglichen Schauspiels: „Das Leben ein Traum“, wieder nur jenes vom Hexenmeister seinem Lohnknecht, dem Golem, an die Stirn geschnörkelte Zauberzeichen vor mir, dessen Löschung den augenblicklichen Zerfall des Spukgeschöpfes zur Folge hat. Doch was sag' ich? Dieser in einen Lehmklumpen zerfallene Spukkloss bleibt doch immerhin als solcher ein Etwas, ein Klump, bestandvoller Stoff, unzerstörbare Materie, plastischer Thon, formempfänglich, bildsam und gestaltbar; während ein eitel Phantasiegebild, wie ein Drama, als Schemen eines Lebens, nur einen Traum selbst seiner Schemenhaftigkeit vorspiegelt und in das Nichts eines Nichts auflöst — Oder ich, ich, wahres, kritisches Selbstbewusstseyn, müsste dieses Nichts seyn, und das tragische Gewissen, das Innewerden der dramatischen Ursächlichkeits-Begründung und Nothwendigkeit, es wäre ein Golem, aber ein völlig stoffloser, mit seinem Meister und Bildner, mit mir, dem cogito ergo sum, zugleich in Nichts zerfallender Golem. Ich selbst, Ich, Selbstbewusstseyn, in ein cogito ergo non sum, hineingeschlafen und zu einem Hans Lebensträumer, dem Hans Dampf schlechthin, geschnarcht.

Der Grundgedanke in unserem Drama erblühte aus dem

„Wahrheit“ ruht eben auf dem Causalitätsgesetz. Wahrheit im Traum ist selbst ein Traum, folglich das Ursachlichkeitsgesetz auch nur ein Traum, eine wesenlose Vorstellung.

1) Clarin. Denn der Glanz, der Dich umgeben,
War ein Schatten nur vom Leben,
Einer Todesflamme Licht.

Siendo la gloria fingida
Una sombra de la vida
Y una llama de la muerte. 11. 17.

Traumleben des orientalischen Märchens [1]), aber, wie denn die morgenländische Märchen- und Fabelweisheit auf dem realen Boden eines sittlichen Lebensgehaltes ruht, so zielt auch das arabische Traummärchen vom „erwachten Schläfer" auf diese endgültige Lehrmoral eines sittlich-vernünftigen Wirklichkeitskerns, wie die traumhafte Mangnetnadel auf den grossen, ewig wachen und durch und durch lebenswirklichen Erdmagnet hinweist. Das orientalische Märchen verhüllt einen dem Motivgedanken des Calderon'schen Drama's entgegengesetzten Grundsinn: die Tendenz nämlich, aus der Schattenhaftigkeit des Traumlebens auf die Bestandheit und Wahrhaftigkeit eines nach Vernunft- und Sittengesetz geordneten Lebens, als des einzig und allein wahrhaften Seyns und Wirkens hinzudeuten, dessen absolute Realität den Traum selber, ja Schein und Täuschung, mit einem Hauche seines Wesens, mit einem Geisterhauch von Wirklichkeit, von gedankenhaftem Seyn beseelt; wie das Körperliche dem Schatten seine Existenz mittheilt, der nur die Signatur gleichsam von des Körpers dem Lichte undurchdringlicher Selbstständigkeit, mithin von dieser unzertrennlich ist. Der Körper giebt so zusagen mit seiner Schatten-Unterscheift dem Lichte Schwarz auf Weiss, dass er in jedem Atom ein wesenvoll leibhaftes Ding und kein Gespenst ist, das eben keinen Schatten wirft. Der Schatten ist ein so nothwendiges Attribut alles Körperlichen, wie die Ausdehnung, Impermeabilität und dergl. Mit seinem Schatten hat Peter Schlemihl sich selbst, seine Bestandheit, verloren, ja seine Seele, die mit dem Körper so identisch ist, wie dieser mit seinem Schatten. Peter Schlemihl verkauft denn inderthat mit seinem

1) An das Märchen in 'Tausend und eine Nacht': „Der erwachte Schläfer" (t. X. p. 191 in Galland's Uebers. in Cab. des Fées Gen. 1783) erinnert auch Val. Schmidt. Eines der bekanntesten solcher Traumspiele ist das Vorspiel zu Shakspeare's 'Taming of the Shrew', dessen Held der Kesselflicker Sly ist. Hauptspass hierbei ist aber, dass der mit der Traumfiction geäffte Kesselflicker den Zuschauer einer Komödie abgiebt, eines Spieles, das, als Lebensabbild, selbst eine Art Traumspiel vorstellt. Wir finden hierin eine ungleich sinnvollere und tiefere Symbolik, als in Calderon's Lebenstraum-Drama, wo das Motiv zuerst en tragique behandelt erscheint. Eine Angabe von allerhand Erzählungsquellen dieses Thema's enthalten u. a. Simrock's „Quellen v. Shaksp." Th. III. S. 225 ff.

Schatten zugleich seine Seele; verkauft sich mit Leib und Seele, dem Teufel. Mit dem Schatten hat der Teufel ihn selbst am Wickel. Ein ähnliches Bewandtniss hat es mit dem Traume, dem Abbild des Lebens und des Erlebten. Im Traum entwickelt sich ein so reales Seelenleben, eine so gesetzmässige Gehirnthätigkeit, wenn auch keine so bewusste, wie im wachen Zustande und bei ungebundenem, mit seinem vom Schlafe quiescirten Bewegungsapparat, dem Muskelsystem, wieder actionsfreiem Willen.

Dass Schein und Seyn, Traum und Leben, Correlata sind, ja dass Seyn dem Schein, Leben dem Traum immanent ist, und Schein und Traum der vollgültigste Beweis, das Quod erat demonstr. von des Seyns und des Lebens Wahrheit: davon hat das arabische Märchen, nicht aber Calderon's „Leben ein Traum" eine Ahnung. Ihm ist wohl das Leben ein Traum, aber nicht der Traum ein Leben, ein Wesenhaftes. [1] Denn das würde den Absichtsgedanken des Drama's aufheben, dass nämlich das Leben insofern ein Traum sey, als es, wie dieser, nichtig ist und wahrheitslos. Das Bewusstseyn des Wachens, selbst dies gewährleistet nicht die Lebenswirklichkeit, selbst dies hat nicht mehr Wahrheit als ein Traum. [2] Wahrheit aber — denn der Nihilist wäre der verdammlichste Ketzer — Wahrheit muss doch, wenn nicht aus philosophischen, aus Inquisitionsgründen statuirt werden. Wo ist nun die absolute Wahrheit zu Hause? Natürlich jenseits der absoluten Unwahrheit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens: Das geböte schon der spanische Dualismus, wenn es nicht die Kirche decretirte. In dem über- und ausserweltlichen Gott? — Es ist merkwürdig, wo Calderon diese Kehrseite zum „Leben ein Traum" stabilirt, von welcher sich seine doppelsichtig schielende

1) Als ausgemachte Wahrheit feiert dagegen Calderon Joseph's Traum im Frohnleichnamsspiele: 'Sueños hay, que Verdad son', „Träume giebt's, die Wahrheit sind."

2) Basil. Denn vielleicht, trotz Deinem Wissen,
Dass Du wachst, ist dies ein Traum.
Porque quiza estás soñando,
Aunque ves que estás despierto. II. 6.
Sigism. Schlafend, seh' ich ja nunmehr,
Dass ich träumte, da ich wachte.
Pues veo estando dormido
Que sueño estando despierto. II. 18.

Philosophie so wenig etwas träumen lässt, dass er sie imgegentheil als die aus dem Siebenschläferleben erwachte einzig existentielle Wahrheit erkennt, die seinem „Leben ein Traum“ aus dem Traume hilft. Diese Wahrheit verkündet ihm die Astrologie; diese Wahrheit blitzt in Diamanten-Sternenschrift am Himmel [1]), als vorbestimmtes Schicksal, nicht aber im Sinn der Sophokleïschen Tragödie als Schicksal, das auch den menschlichen Willen determinirt, ihn seinen unerforschlichen Rathschlüssen unterwirft, er mag wollen oder nicht; sondern als ein in Sternenschrift und kraft Sterneneinflusses vorausgekündetes Schicksal, dem der freie Menschenwille gleichwohl einen Querstrich durch die Rechnung machen könne, trotz Himmelsschluss und unbeschadet der vom König Basilio, dank seiner astrologischen Wissenschaft, die er als „höhere Mathematik“ bezeichnet, in den Sternen gelesenen Geschickesprophezeihung [2]), und unbeschadet des Wahrspruchs unseres Drama's: Das menschliche Leben sey nur ein Traum, was doch folgerecht auch den menschlichen Willen in seine Traumhaftigkeit involvirte und mithineinspinnen müsste. „In des

1) Basil. Jene diamantnen Kugeln,
Jene gläsernen Bezirke,
Ausgeschmückt mit goldnen Sternen
Und durchstreift von Himmelsbildern,
Sie sind meiner Lebenszeit
Grösstes Forschen, Bücher sind sie,
Wo auf diamantne Blätter
Und auf Bogen von Saphiren
Mit bestimmten Charakteren
Unsre Schickungen der Himmel
Niederschreibt in goldnen Zeilen,
So die günst'gen als die schlimmen.

2) Denn wiewohl sein (Sigism.) innrer Hang
Zum Verderben ihn bestimmte,
Kann er doch ihm widerstehn:
Weil die sprödesten Geschicke
Das unbändigste Gelüste,
Die feindseligsten Gestirne,
Immer nur den Willen lenken,
Aber zwingen nicht den Willen.
Solo el albedrio inclinan
No fuerzan el albedrio.

Traumes aberwitzigen Phantasien“ hatte König Basilio's Gattin, Clorilene, ein Ungeheuer ihren Schooss durchbrechen sehen. Hiezu eine schauerliche Sonnenfinsterniss [1]) bei Sigismund's muttermörderischer Geburt: diese und ähnliche Schreckzeichen bestimmten den König, „seine Wissenschaft“, die Astrologie, zu befragen, die ihm Grauenerregendes, inbetreff Sigismund's Zukunft, enthüllte. In den schauderhaftesten Wahnvorstellungen und in einer trügerischen Wissenschaft beruht also, nicht etwa blos für König Basilio [2]), beruht auch für den Dichter die höchste Lebensweisheit, die Gegenprobe zu der Traumesnichtigkeit des menschlichen Lebens. Der Dichter — wirft man ein — steht im Bannkreise seiner Zeitanschauungen, der Welt- und Lebensdeutung, der Philosophie seines Jahrhunderts, der wissenschaftlichen Ermittelungen und Ergebnisse, von den Erleuchteten seines Zeitalters gelehrt und gepflegt; seine dramatischen Probleme und Philosophien, seine Schul- und Lebensweisheit, müssen daher in Uebereinstimmung mit den Meinungen und Begriffen seiner Geschichtsepoche aufgefasst, gewürdigt und gerechtfertigt werden. Es sey so! Ob man gleich an ein Dichtergenie, das als ein grösstes gefeiert wird, die Forderung stellen dürfte: dass ein solcher Poet, wie z. B. Aeschylus, Shakspeare, auch in diesen höchsten Fragen, kraft seines inspiratorischen Dichtergeistes und Welt und Leben durchschauenden Seherauges, sich über die groben Wahnbegriffe, den crassen Aberglauben seiner Zeit hinausschwinge, den Forschungen der Zukunft im Bereiche der philosophischen, anthropologisch-psychologischen, die Wechselbeziehungen von Natur- und Geistesleben, Naturgesetz und Selbstbestimmung ergründenden Erkenntniss auf intuitivem Wege vorgreife, und die Schriftgelehrten seiner Zeit, wie Jesus die Rabbiner und Pharisäer im Tempel, belehre und erleuchte — Doch es sey so! Der grösste scholastische Bühnendichter möge immerhin den Glauben an einen mit der menschlichen Willensfreiheit vereinbaren Schicksals- oder an einen in den

1) Basil. Während so die Sonn' in grausen
Krämpfen lag, im Wahnsinnsfieber,
Ward geboren Sigismund.

2) Basil. Denn die böse Vorbedeutung
Lüget selten oder nimmer.

Sternen imvoraus gebuchten, von der Astrologie erkundbaren Himmelsschluss mit den Besten und Erleuchtetsten seiner Zeit getheilt haben. Es möge ihm auch die Einsicht als eine verfrühte, unzeitgemässe, anachronistische, vorenthalten bleiben, die Einsicht: dass des Menschen Schicksal ein Product zweier Factoren sey, des menschlichen Willens oder Charakters, und der ihn bestimmenden Aussenwelt, der Willensäusserungen nämlich der menschlichen Mitwelt und des Naturwillens nach Schopenhauer's Begriff. [1]) Der grosse Bühnendichter soll unseretwegen, ohne Abbruch seiner Dichtergrösse und seines Weltanschauungsgenie's, sich der Erkenntniss des Grundgesetzes auch seiner Dichtungsart: des Causalitätsgesetzes, verschliessen dürfen, der Erkenntniss: dass Wirkung nur die Entwickelung ihrer Ursache ist, mithin eine Protokollirung der Wirkungen in den Sternen als Schicksalsschluss, ohne das Wirkende, ohne die noch nicht eingetretene und in Wirksamkeit sich setzende Ursache, das Causalitätsgesetz über den Haufen werfe und mit demselben die Sterne selbst. [2]) Giebt es denn aber — hören wir einwenden — keine

1) „Bisher subsumirte man den Begriff Wille unter den Begriff Kraft: Dagegen mache ich es gerade umgekehrt, und will jede Kraft in der Natur als Wille gedacht wissen." (Welt als Wille und Vorstellung. I. S. 132.) — 2) Ein Philosoph, wie der Engländer Stuart Mill, der David Hume's verschimmelte, wie alter Schiffszwieback längst zerbröckelte Krümel-Theorie, wonach das Causalitätsgesetz ein durch Induction oder Erfahrung von der Erscheinung des Hintereinanderfolgens der Phänomene abstrahirtes Naturgesetz wäre, in seinem Lehrbuch über die inductive Logik wieder aufgeweicht und zu einem Inductions-Pudding aufgequellt hat von Höhe des huge Olympus — ein Inductions-Philosoph, wie Stuart Mill, freilich konnte, vom Hochgipfel seines Puddings, aus den Sternen induciren, dass möglicherweise in anderen Fixsternsystemen das Causalitätsgesetz keine Geltung haben könnte, und dass daselbst zweimal zwei fünf, die drei Winkel eines Dreiecks nicht zweien, sondern dreien rechten gleich seyen, und die mit der Grundfläche eines Puddings parallelen Kegelschnitte desto grösser werden könnten, je weiter von der Grundfläche man den Schnitt führt, bis der Kreisschnitt im Scheitel selbst sich wieder zur Peripherie der Grundfläche erweitert. Eine bezeichnende Erscheinung aber bleibt es jedenfalls, dass, während deutsche Forschung deductorisch durch die Spectralanalyse die Himmelskörper insgesammt unter Ein Gesetz allumfassender Erdhaftigkeit, tellurischer Gleichartigkeit gebracht hat, — dass ein engländisches Inductionsgehirn gleichzeitig auf inductivem Wege die

zutreffende Vorhersage aufgrund des Satzes: Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen? Allerdings giebt es deren, und diesen Propheten, diesen Prometheus trägt der Mensch in seinem Busen, als Kategorien eben des Causalitätsgesetzes [1]), der Identität von Ursache und Wirkung; nicht aber als Kategorien der Zusammenhanglosigkeit von Ursache und Wirkung, wie z. B. Sonnenfinsterniss bei der Geburt eines Kindes und als Wirkung davon und unausbleibliche Folge: dieses Kindes Entwickelung zum Ungeheuer, oder doch, als untrügliches Vorzeichen solcher Entwickelung, eine in die Wickeltücher hineingeknüpfte Kette von Verbrechen und Greuelthaten, deren Klimax damit abschliesst, dass der Sohn seinen Fuss auf des Vaters gesalbtes Haupt setzen würde. Doch sey auch dieser auf die astrologische Wissenschaft und das Dogma der Sternenprophezeihung gegründete, die göttliche wie die menschliche Vorsehung lästernde Wahn als Zeitaberglaube dem grossen Dichter, behufs Motivation seines dramatischen Lehrsatzes, zugestanden: Was aber von dem grossen Bühnendichter mit aller Strenge verlangt werden darf und muss, ist, dass er, innerhalb des Bannkreises seiner Wahnbegriffe, sich nicht mit diesen selbst in Widerspruch setze.

Auf den Widerspruch, dass, inmitten der traumhaften Wesenlosigkeit des menschlichen Lebens, doch ein Wahrheitsbewusstseyn walte, ist schon hingewiesen. Ja von Clotaldo ergeht an den aus seinem Traum im „Lebenstraum“ erwachten Sigismundo die Mahnung an das auch für den Traum gültige Moralgesetz. [2]) Dies aber bedingt Zurechnungsfähigkeit, die sich

---

Denkgesetze selber in „anderen Fixsternsystemen“ abschafft! Eine mit Spiritus gefüllte Cylinderflasche im anatomischen Museum des Mondes für das engländische Philosophengehirn! Um es, neben dem Glasbehältniss, worin das Gehirn von Ariosto's rasendem Roland schwebt, aufzuhängen, in Weingeist conservirt und äusserlich wenigstens inductiv umspült, in Ermangelung des innerlichen, eigentlichen deductiven Denkgeistes! — Ueber die beiden Erkenntniss- und Forschungsmethoden, die inductive und deductive, vgl. J. C. Er. Zöllner's eben so ergötzliche, wie classische Schrift: „Ueber die Natur der Kometen“. Leipz. 1872. Vorrede u. S. 430 ff.

1) Series causarum, ex quibus nectitur fatum. Senec. Ep. I, XIX.

2) Denn auch in des Traums Gefilden
Darf man Rechtthun nicht entbehren.

mit einem Traumleben, im Sinne von Calderon's Drama, schlechterdings nicht verträgt. Sigismundo's darauf folgender Monolog spielt trotzdem mit dem Widerspruch Kopf und Adler. Seines Kerkermeisters und Mentors, Clotaldo, Hinweis auf das auch den Träumenden, auch den vom Traumschlafe willenlos gebundenen Lebenssomnambulen verpflichtende Sittengesetz commentirt Sigismund's Monolog, Clotaldo's Mahnung als volle Wahrheit und zugleich sein Traumleben als zweifellose Thatsache hinnehmend. [1]) Beim Anblick Rosaura's verflüchtigt er augenblicks in der Brunst seines wilden Attentats, durchaus traumgemäss, die im Monolog anerkannte „Wahrheit" von Clotaldo's Einschärfung des auch im Traum unverletzbaren Sittengebots, die Versündigung an demselben mit Clotaldo's entgegengesetzter, jene „Wahrheit" wieder aufhebender Lehre rechtfertigend, dass ja das Leben doch nur ein Traum. [2]) Schaukelt sich aber doch gleich wieder, sich verbessernd [3]), in den Widerspruch mit seinem eben behaupteten traumhaften Zustand hinein und in das Raisonnement eines wahren Pflichtgewissens. [4])

— que aun en sueños
No se pierde el hacer bien. II. 18.

1) Sigism. Dies ist Wahrheit —
— Denn in den Räumen
Dieser Wunderwelt ist eben
Nur ein Traum das ganze Leben;
Und der Mensch (das seh' ich nun)
Träumt sein ganzes Seyn und Thun.

2) Sigism. Breche Liebe die Gebote
Strenger Ehr' und das Vertrauen,
Das zum Schutz mich aufgefordert! —
Dies ist Traum; und weil's das ist,
Lasst uns träumen jetzt von Wonne . . .

3) Doch mit meinen eignen Worten
Widerleg' ich selber mich.

4) Ist es Traum, ist's eitle Glorie:
Wer, für Glorien der Erde,
Möchte Himmelsglorien opfern?

„Ist es Traum" — retorquirt die Logik des wahren gesunden Menschenverstandes — „so sind die Himmelsglorien auch nur geträumt, mithin eben so nichtig, wie die Glorien der Erde."

Hiermit parallel läuft das zweite Lehrbeispiel vom horoskopischen in Sternenschrift verzeichneten Menschengeschick, unbeschadet der menschlichen Willensfreiheit. Von der ebenfalls schon angedeuteten inneren Haltlosigkeit und der widerspruchsvollen Unvereinbarkeit von fix und fertiger Vorbestimmung und einer den Himmelsschluss gleichwohl eludirenden Willensfreiheit absehend, wollen wir diesen zweiten Angelpunktgedanken, den des Dichters altehrwürdiger Landsmann Seneca bereits bündiger und ohne Horoskop formulirt hat [1]), um seinen Zapfen sich unangefochten drehen und schwenken lassen, froh und zufrieden, wenn die Wetterfahne nur consequent mit ihrem Winde Strich hält. Welchen Gebrauch macht nun der Polenkönig Basilio von seinem freien Willen, angesichts jener astrologischen Schicksalsprophezeihung? Den allerwidersinnigsten, verkehrtesten Gebrauch! Indem er seinen freien Willen dem Schicksalsschluss oder Sternenhoroskop dadurch in die Hände arbeiten lässt [2]), dass

---

Sigism. fährt fort:

Ohne Zweifel träumt' ich Alles,
Was ich sah. Steht diese Probe
Mir bevor; ist eine schöne
Flamme des Genusses Wonne,
Die in Asche bei dem leisen
Hauch der Morgenluft verlodert:
Lasst uns denn das Ewige suchen. —

Träumend? Dann geht das Ewige gleichfalls in den Traum auf. Das Ewige, d. h. das absolute Seyn, die Wesensbestandheit als solche, nur denken, dieser blosse Gedanke setzt schon ein gleich wesenhaftes Selbstbewusstseyn voraus, führt Calderon's „Das Leben ein Traum" ad absurdum und setzt sein von der „philosophischen Idee" hochbewundertes Drama auf den Pot.

Lasst uns denn das Ew'ge suchen,
Wo das Glück kein Schlummer ist
Und kein Traumgebild die Krone.

Das Alles sagt der Lebensträumer im schlaftrunkenen Traumdusel, in einem Zustande, wo eben kein volles Wahrheitsbewusstseyn aufkommt.

1) In totum nulli velle aut nolle decretum est. Ep. I, XX.

2) Basil. Ich nun, trauend jener harten
Prophezeihung des Geschickes,
Die so grässliche Gefahren
Mir wahrsagerisch berichtet,

er den als künftiges Ungeheuer von der „höhern Mathematik“ ihm bezeichneten Sohn, mittelst der unmenschlichsten und grausamsten Behandlung, zum wilden Thier erziehen lässt! Das ist ja aber eben — ruft man — König Basilio's zu sühnende und gebüsste Schuld! Ja wohl! Die ihm auch sein zum Ungeheuer, im Einverständniss mit den Gestirnen die nie lügen, durch die väterliche Erziehung bestialisirter Sohn, auf der Höhe der Peripetie, erst zum Bewusstseyn bringt. [1] Goldne Worte, aber doch nur so golden, wie die Zähne jenes neuholländischen Schafes, das auf der Weide mit dem Grase den vom goldhaltigen Gestein abgeleckten kostbaren Glanz unwissentlich mitkaute. Je verdienter des Sohnes Strafworte sind, je unverantwortlicher, je thörichter, je — mit Verlaub vor seiner polnischen Majestät! — je schafdämlicher — nicht doch! Das wäre ein crimen laesae gegen das fromme sanfte Schaf — je — das Wort muss heraus! — je eselhafter, je — ein lalenburgisches Kraftwort! — je doppelzwölfeselhafter ist das Auskunftmittel, welches die „höhere Mathematik“ [2] dem grossen, dem gelehrten, dem weisen

Ich beschloss, das kaum geborne
Ungeheuer einzuschliessen,
Um zu sehen, ob ein Weiser
Nicht den Sternen mag gebieten.

1) Sigism. Hier, mein Vater, den Ihr sehet,
Machte, nur um sich zu wahren
Vor der Wildheit meines Wesens,
Mich zum Thier von Menschenansehn,
Dergestalt, dass, wenn ich gleich —
— — — — — — — —
Mild und sanft geboren ward.
Dennoch solcher Lebenswandel,
Solcherlei Erziehungsart
G'nügen musst' ohn' alles Andre
Zu verwildern meine Sitten.
Schöner Weg, sie umzuschaffen!

2) Basil. Kund ist Euch, dass ich den Namen
Des Gelehrten durch mein Wissen
In der Welt mir hab' erworben,
Da die Macht der Zeit besiegend,
Mich die Pinsel der Timanthe,
Mich die Marmor der Lysippe

König Basilio, als Verwahrung gegen die Vorhersage der Gestirne, an die Hand geben konnte. Ein so hirnverdrehtes Schutzmittel, dass der Dichter kein zweckmässigeres hätte ersinnen können, wenn er das Gegentheil von dem, was er mit König Basilio beabsichtigte, an ihm hätte verbeispielen wollen; dies nämlich, dass Basilio unter dem Zwange des Schicksalsschlusses seine Erziehungsmaassregeln genommen; dass der Weise, Grosse und Gelehrte mit seinem freien Willen an dem Schicksalsspruch zu Schanden und von den Sternen zum Esel gemacht worden; es sey denn dass die „höhere Mathematik" aus lauter Lehrsätzen besteht, die eben so viele pythagoräische Eselsbrücken sind. So müssen wir vorweg König Basilio's Erziehungsmethode, behufs Lahmlegung des prophezeihten Schicksals, und Erhärtung der menschlichen Willensfreiheit, als flagranten Widerspruch mit seinen vom Dichter ihm zuerkannten Eigenschaften und von seinem von Dichter ihm zugewiesenen Charakter kennzeichnen.

Allein auch was jenen famosen, von den Sternen auf „saphirnen Blättern in Diamantlettern" protokollirten Himmelsschluss betrifft, scheint uns ein gewisses Schicksalsdunkel hinsichtlich des Begriffes zu herrschen, den sich der Dichter von dieser den freien Menschenwillen „lenkenden", aber nicht „zwingenden" Sternenweissagung bilden mochte. Selbstverständlichermaassen werden wir auch dessbezüglich den grossen Poeten-Scholastiker, wegen der Unstichhaltigkeit seines das Verhältniss von Willensfreiheit und Nothwendigkeit bestimmenden Philosophems, nicht belangen, und werden dem grössteu spanischen kirchendogmatischen Bühnendichter die Ahnungslosigkeit von der einzig richtigen Erkenntniss nicht zur Last legen dürfen: dass die menschliche Willensfreiheit in nichts Anderem als in der Uebereinstimmung des Wollens mit dem Nothwendigkeitsgesetze, als in dem Vernunftbewusstseyn von der unbedingten Heilsamkeit dieses Nothwendig-

---

Längst schon auf dem Erdenrunde
Als Basil den Grossen preisen.
Kund ist Euch, ich treib' und schätze
Ueber alles andre Wissen
Höhere Mathematik.
(Matemáticas sutiles.)

keitsgesetzes, als in der unbedingten Aufsichnahme desselben und in der freiwilligen Entschliessung, sein Thun und Handeln mit demselben in Einklang zu setzen, bestehen könne; — ein Vernunftbewusstseyn, das unserem Lessing jenen bewundernswürdigen Ausspruch eingab, der die ganze Ethik, die des Spinoza mitinbegriffen, in sich schliesst: „Ich danke Gott, dass ich muss, das Beste muss!“ — Hat nicht der gotterfüllteste, gottgläubigste und gottbewussteste aller Philosophen, hat Spinoza nicht, aus der Ehrfurchtstiefe seiner Gotterfülltheit heraus, vom „absolut unendlich Seyenden“, von der Substanz, von Gott eben, ausgesagt: „Dass Gott nicht nach Freiheit des Willens wirkt“? [1]) und zwar in voller Uebereinstimmung mit der Siebenten seiner Eingangsdefinitionen zur Ethik, welche Freiheit und Nothwendigkeit als identische Begriffe aufstellt? [2]) Die entgegengesetzte Auffassung ist Gotteslästerung, denn sie muthet Gott zu, sich im Widerspruch zu seiner Wesensvollkommenheit zu bestimmen, seiner Göttlichkeit gleichsam abtrünnig zu werden, von seiner Gottheit abzufallen, mit der absoluten Freiheit seines Selbstbestimmens nach seiner Vollkommenheitsnothwendigkeit durch einen ausserhalb derselben sich vollziehenden Willküract zugleich sein Wesen aufzuheben und zu vernichten. Auf diesem gottlosen Gedanken oder Ungedanken beruht auch Calderon's Begriff von Gottes den Charakter und das Schicksal des polnischen Thronerben in Sternenschrift vordenkenden und bestimmenden Himmelsschluss [3]), der gleichwohl doch von dem menschlichen Willen durchkreuzt werden könne [4]), wie uns der königliche weise

1) Eth. I. Erster Folges. zu Satz 32.

2) „Dasjenige Ding wird frei heissen, das aus der blossen Nothwendigkeit seiner Natur da ist“ u. s. w.

3) Sigism. Die Verhängnisse des Himmels,
Die einst auf azurnen Tafeln
Gott mit seinem Finger schrieb —
Täuschen nimmer, lügen nimmer.

4) Basil. Denn der Mensch
Bewältigt doch die Sterne.
Clot. Hoffend nun, dass dir erliegen
Werde der Gestirne Wuth
(Denn des Mannes festem Muth
Glückt es wohl, sie zu besiegen) — —

Sternenforscher belehrt, unbeschadet der entgegengesetzten Ansicht, die er an einer andern Stelle in einer ital. Octave ausspricht [1]), und späterhin auch gegen Clotaldo vertritt [2]), der diese Deutung, als eine unchristliche [3]), verwirft, im Widerspruche mit seinem eigenen Verhalten, als des Prinzen Erzieher und Ausbilder, zu einem Charakter, der den Sternen unbedingt Recht giebt. Widerspricht sich doch des Dichters eigentlicher Dolmetsch, Prinz Sigismundo, zweimal in Einem Athem, wenn er zwischen den Ausspruch: 'Die Sterne lügen immer', und „Ja ein Schluss des Himmels war's! Wie er ihn auch aufzuhalten strebt, er konnt' es nimmer" — wenn er die Behauptung zwischenein stellt: „Und so, wer zu beugen trachtet Sein Geschick, muss mit Verstand Und mit Mässigung verfahren". Die gedrohte Gefahr sey zwar nicht aufzuhalten, kann aber doch, wenn sie eingetreten, durch Demuth beschworen, also aufgehalten werden [4]). Diese ganze

---

1) Unwiderstehlich ist des Schicksals Lenkung —
Nicht schützen kann sich menschliche Beschränkung.

2) Dass des Menschen Vorsicht, alle
Seine Sorgfalt, nichts vermögen
Gegen höh'rer Mächte Walten.

3) Clot. Kennet gleich, o Herr, das Schicksal
Jeden Pfad und findet Alle,
Die es suchet, selbst im Dickicht
Des Gebirgs: doch muss ich sagen,
Ist's kein christlich Wort, dass nichts
Uns vor seiner Wuth bewahre.
Dies ist falsch: der weise Mann
Bändigt auch des Schicksals Walten.

Da nun, laut Sigismundo, dem der Dichter seine eigene Idee in den Mund legt, Gottes Finger den vom Schicksal auf den Menschen ausgestellten Wechsel indossirt, so könnte, nach Clotaldo's, gleichfalls vom Dichter getheilten christlichen Schicksalsbegriffe, Gott in die Lage kommen, sein Indossament nicht respectirt und den Schuldwechsel vom Indossaten mit Protest zurückgewiesen zu sehen.

4) Ehe die Gefahr erscheinet,
Kann sich schützen nicht, noch wehren,
Wer ihr vorbeugt; denn obwohl
Demuth kann (klar ist die Sache) oft
Ihn beschützen, so geschieht's
Doch nur dann, wenn er im Falle

gewaltsame Trugsyllogistik, die um Schwierigkeiten eines falsch gestellten Problems, wie der Bohrwurm, mittelst Zickzack-Minirungen sich herumkrümmt, ist durch Schicksalsspruch allen denjenigen verhängt, die das schöpferisch thatsächliche Gottdenken auf das abstracte Nach- und Vordenken des menschlichen Reflexionsbewusstseyns herabsetzt und entkräftet. Gottes in der Schöpfung sich ausgestaltendes Schaudenken arbeitet an der Menschengeschichte und dem Menschenschicksal, wie es an der Bildung und Entwickelung der Himmels- oder Naturkörper werkthätig gearbeitet hat; und wie der Menschengeist, als Abglanz von Gottes Geist, jene Schöpfungen durch Nachdenken, durch begreifendes Reflexionsbewusstseyn sich zum Verständniss bringt; so arbeitet er durch mitschöpferisches Vordenken an seiner Geschichte, seiner Bestimmung und seinen Geschicken, Gott in die Hände, treueifrig, förderlich und zu seinem besten Frommen, als des Werkmeisters Handlanger, Werkgenosse und Geselle, als Gottes dienstbarer Geist und demiurgischer Gehülfe, wie er mit richtiger Erkenntniss bewusster Vernunft und gewissenhafter unverbrüchlicher Beachtung der Schöpfungsgesetze, der Natur- und Geistesgesetze des Meisters, dem göttlichen Bildner zur Hand geht. Pfuscht er aber dem Weltenbildner aus Arbeitscheu oder Dummheit oder Gewissenlosigkeit in's Handwerk, so setzt es Katzenköpfe und Löcher im Kopf, bis er, unter Aufsicht und Nachhülfe des Meisters, die Fummeleien und Fuscheleien verbessert und in Fortschrittsproben sich bewährt. Der Mensch denkt, Gott lenkt, und lenkt immer wieder in's rechte Geleis, so oft der Mensch einen Seitensprung macht, dem Dichterspruch gemäss: „Es irrt der Mensch so lang er strebt." Ja, das Irren und die Seitensprünge gedeihen durch Gottes unfehlbares Wiedereinlenken und Corrigiren zu überraschenden Fortschrittsmomenten und Entwickelungen, wie denn das menschliche Gehen schon an sich ein beständiges Corrigiren von Fallbewegung ist. Was rechtes Vordenken bedeutet, das hat

---

Der Gefahr ist, denn kein Mittel
Giebt's, um diese fern zu halten,

Ein sophistischer Trugschluss in der Klemme, vom reinsten oder unreinsten Wasser!

die griechische Mythe gar herrlich in dem gewaltigen Menschenbildner Prometheus personificirt, den Aeschylos das Recht der Vernunft und der darauf gegründeten Willensfreiheit gegen den tyrannischen, menschenfeindlichen, vom Naturdämonismus noch besessenen Gewaltwillen des obersten Zwingherrschers, des blindwüthigen Schicksalbekämpfers Zeus, mit furchbarem Empörungstrotz und Ingrimm ausfechten lässt. Hier ist es der Titan, der als Menschenschöpfer für die Weltvernunft und das Göttliche gegen das Dämonische willkürvoller Eigenmacht und Unfreiheit in die Schranken tritt; der die Uebergriffe einer ausschweifenden Gewaltherrschaft zügelt und den übermüthigen Wütherich nur Raison bringt. An den Felsen geschmiedet, vom Geier zerfleischt, von Gebirgslast in den Abgrund hinabgeknirscht, ein Gottheld und Herold der Weltbefreiung, und der, gelähmt und gefesselt an allen Gliedern, den gesetzlosen Weltusurpator doch zuletzt unter seinen Willen beugt. [1]) Ein anderer in Ketten aufstürmender Sigismundo, der Prometheus, als Calderon's von Schicksalssternen prophezeihtes „Ungeheuer", dessen Schreckensthaten sich in einem Nothzuchtsversuch und im Hinauswerfen eines Dieners durch's Fenster erschöpfen! Ein vor dem Hofe und beiden Majestäten producirtes Wurfspiel mit vergoldeten Kugeln neben der Welterschaffung von planvoll chaotischen, alle „Wunder des Himmels", Planeten und Sonnenkörper, aus furchtbarem Gestaltungskampfe zum geordneten Weltbau zusammenstürmenden und durcheinandertrümmernden Natur- und Göttermächten, die, nach dem Grundriss ungeheuerer Umwälzungen, mit neptunischen Erdschichten-Niederschlägen, als Kelle und Mörtel, und mit plutonischen Durchbrüchen als Meissel- und Bildhammerschlägen Welten bauen und formen.

Wie aber — fragen sämmtliche Literarhistoriker und Kunstrichter der gelehrten Theaterwelt mit sardonischem Lächeln — wie ist die begeisterte Bewunderung der grössten Kenner-Autoritäten, wie der Enthusiasmus so vieler Zuschauer-Generationen, wie der unermüdliche Uebersetzungs- und Nachbildungseifer [2])

---

1) Gesch. d. Dram. I. S. 239 f. — 2) In's Französische wurde Calderon's „Leben ein Traum" schon 1646 von Gillet de la Tissonerie unter dem Titel: Sigismund duc de Varsovie umgearbeitet, und Boissy's Uebertragung 1750 zu Paris mit grossem Beifall aufgeführt. Deutsche

zu erklären? Und gesetzt auch — kräuselt sich das literarhistorisch-sardonische Lächeln zu einen vernichtend sarkastischen — gesetzt das Lehrmotiv unseres tiefsinnigen Traumdrama's wäre, vom speculativ philosophischen Gesichtspunkt aus, mit der Anbrüchigkeit behaftet, zu welcher es euer Mauseweisheitszahn zernagt — was bewiese die logische Unhaltbarkeit des Grundproblems gegen den poetisch dramatischen Kunstwerth der herrlichen Bühnendichtung? Ja müsste diese nicht um so wunderwürdiger erscheinen, wenn eine so köstliche Frucht einer verrotteten Wurzel entsprang? Den circulus vitiosus der Spottfrage könnte mit einem Ruck die Erwiderung zur Seite schieben, dass ein Jahrhunderte lang fortgesetzter Götzendienst noch keinen Beweis für die Göttlichkeit und Anbetungswürdigkeit des Götzen abgebe. Ueber ein solches seculare Beifallsjauchzen würde der Musengott vielleicht, wenn auch nicht so sardonisch wie unsere auf dem Pyramidenhaufen von publikümmerlichen Schädeln so vieler Zuschauergeschlechter hohnlächelnd thronenden und urtelnden Kunstrichter — würde Apollo, wenn nicht so sarkastisch, doch vielleicht so gemüthlich wie über jene Pyramide lachen, welche an dem ihm geweihten Opferfeste die mit jauchzendem Geschrei aufeinander kletternden und hockenden, zu Hekatomben zusammengetriebenen Festesel bildeten. Frage gegen Frage! Werden nicht noch heutigentags des grossen Corneille, des Zeitgenossen von Calderon, Meisterwerke von dreissig Millionen Franzosen, spanischen, portugiesischen, italienischen, polnischen, russischen und anderer Völker Classicisten ununterbrochen — nicht noch heutigentags angestaunt, angejauchzt, angebetet, mustergültig gepriesen? Trotzdem dass der Götze, dank den mit Lessing's Beilschlägen wiederholten Erschütterungen, in seine zwei Bestandtheile, die Seneca-Tragödie und das spanische Drama, längst zusammengebrochen und aus einandergefallen. Widerhallen nicht jetzt noch die französischen Theater vom Beifallsdonner, so oft der alte Horace mit seinem „Qu' il mourût!" sich in die Brust wirft? Gleichviel ob selbst diese Phrase, wie gezeigt wor-

Uebersetzungen aus dem 18. Jrh. von Scharfenstein und Bertrand erwähnt H. v. Schack. „Das menschliche Leben ist ein Traum", Trauerspiel, erschien Wien 1761.

den [1]), einer spanischen Komödie entlehnt ist. Oder so oft Medéa ihr 'Moi' trumpft, das doch nur der ausgepresste Saft ist von Seneca's „Medea superest"? Wo es nicht gar nur die einfache Uebersetzung von Rosaura's „Yo" ist in Calderon's vorliegendem Drama, das „Leben ein Traum?" [2]) So könnten wir noch manches Beispiel jahrhundertelanger Vergötterungen anführen von Idolen der Wissenschaft, Kunst und Poesie, die zu einem solchen Cultus nicht berechtigter scheinen, als irgend ein anderer Fetisch; als so viele Heiligenknochen und Reliquien, von denen selbst dies zweifelhaft, ob sie Beine von Menschenbein, und nicht von irgend einem Anger aufgelesen worden.

Unbeirrbar durch was immer für poetisches oder kritisches Autoritätsideal, halten wir an unsrer Ueberzeugung fest, dass so wenig aus einem faulen Kern ein gesunder, erquickende Früchte tragender Baum sprossen; so wenig auf einer hohlen schwankenden Grundlage ein festes Gebäude von kunstgerechter Geschlossenheit ruhen kann, wäre das Baumaterial noch so kostbar und der Bau noch so prächtig: ebenso wenig vermöchte aus einer markfaulen Lebens- und Weltanschauung, aus einer hohlen haltlosen Fabelidee, aus einem falschen dramatischen Philosophem und ethischen Lehrbegriff sich ein Kunstwerk von allgültigem und ewigem Gehalt entwickeln lassen, wie blendend, kunstreich und bestechend auch der Anblick einem oberflächlichen, voreingenommenen, Fundament und inneren Bestand zu prüfen unaufgelegten oder unfähigen Urtheil sich darstellen mag. Das biblische Wunder, dass aus dem faulen Zahn eines Eselskinnbacken ein frischer Wasserstrahl sprang, ist ein biblisches Wunder, dergleichen in Kunst und Poesie sich nicht ereignet.

Ohne uns mit der Analyse eines stadt- und landläufigen Stückes, wie „das Leben ein Traum", aufzuhalten, schliessen wir unsere Erörterung mit dem offenen Bekenntniss, dass wir, die Figur des Sigismundo und die glänzende theatralische Verwerthung derselben etwa ausgenommen, keine sonderlichen Vorzüge

1) X. S. 331. Anm. 4.

2) Clot. Wer wird Dir beistehn?
Ros. Ich.
Clot. Quien ha de ayudarte?
Ros. Yo. III. 8.

in diesem Drama vor anderen Calderon'schen Stücken zweiten Ranges zu entdecken vermochten. Was vollends die Nebenhandlung, die episodische Einflechtung von Rosaura's und ihres Geheimvaters, Clotaldo, Geschick anbelangt, so wird der enthusiastischste Bewunderer Calderon's zugeben müssen, dass diese Verflechtung eben nur äusserlich lose, und locker, dem Grundgewebe angeheftet erscheint, und keineswegs mit den Grundfarben des Hauptmotivs verschmolzen. Dass dieses Bauwerk inbetracht der immer und auch hier wiederkehrenden Motive: wie Nachlaufen einem eheflüchtigen Verführer; männische Selbstgenugthuung ob gekränkter Frauenehre; aus dem Hinterhalte unwahrscheinlicher Ueberraschungen und aus heiterem Himmel mit Donnerkeilen dreinschlagender Theaterstreich — dass diese antithetisch-parallele Episode des Rosaura-Abenteuers sich ebenso verbraucht und banal, wie, inbezug auf die Haupthandlung, unwesentlich erzeige; dass sie diese folglich in ihren kraftvollen, theatralisch ergreifenden und eclatanten Wirkungen nur abschwächen könne. —

Noch minder als 'Das Leben ein Traum' vermag uns Calderon's mit diesem thematisch verwandtes, Hartzenbusch zufolge schon 1622 vom zwanzigjährigen Dichter verfasstes Hoffestschauspiel:

En esta vida todo es verdad y todo mentira
(In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge),

zu einer ausführlichen Zergliederung zu bestimmen. Wir hätten ein schweres Unrecht am „Leben ein Traum" begangen, wenn wir die ihm versagte Inhaltsanalyse einem Stück zutheil werden liessen, das selbst einer der stolalüftungs-eifrigsten und kniebeugungsbeflissensten Akolythen, Ministranten und Rauchfassschwenker unseres messpriesterlichen Dichters hinter dessen 'Leben ein Traum' an poetischem Kunstwerth weit zurückstellt: „Wir vermissen hier (in Calderon's 'En esta vida') die Sicherheit, Klarheit und Vollendung, welche man von Calderon bei der grossartigen Anlage erwarten durfte, und so sehr auch das Jugendstück 'La Vida es Sueño' an den Ueppigkeiten des Estilo culto leidet, so scheint es doch im Uebrigen viel trefflicher, als das

unsere". [1]) Zudem trägt dieses den Widerspruch, den 'La Vida es Sueño' in der Busenfalte verbarg, offen an der Stirne zur Schau. Wenn im Leben Alles Wahrheit und Alles Lüge ist, so wird der logische Widerspruch nur durch Voraussetzung der Identität von Lüge und Wahrheit aufgehoben; eine Voraussetzung, die den mit Lethewasser getränkten Schwamm um so verwischender über Alles zieht, was Dichtung und Wahrheit ist. Eine tabula rasa aber analysiren, das vermöchte nur Einer, der diese als Brett vor dem Kopfe hat.

Andererseits bietet unser, Wahrheit und Lüge nivellirendes, und beide gegenseitig, wie jene zwei Löwen bis auf die Wedel, ja dieses seine zwei Löwen mit den Wedeln sich gegenseitig auffressen lassende Drama, es bietet so mancherlei literarhistorische Eigenthümlichkeiten, und auch, trotz der Subtraction der beiden gleichnamigen Ziffern zu Einem Zeroreste, so manche den Titel Lügen strafende wahrhafte dramatische Schönheiten, dass auch wir fünf gerade seyn lassen, und vorgedachten Schwamm in eine Tinctur von sympathetischer Flüssigkeit tauchen, um ihn mit dem Ergebniss über das Stück zu streichen, dass die bezielten Eigenthümlichkeiten und schönen dramatischen Züge, dank der Tinctur, zum Vorschein kommen. Zunächst denn die literarhistorischen Eigenthümlichkeiten!

Betreffs dieser hat Calderon's jüngster mehrbelobter Herausgeber, Eug. Hartzenbusch, in seinem Anhange zum vierten Bande der Comedias de Don Pedro Calderon eine förmliche Abhandlung von $10\frac{1}{2}$ Grossquart-Columnen geliefert [2]), woraus wir unseren Lesern das Wesentliche mittheilen wollen. Das Geschichtliche zuvorerst anlangend, so ist in unserem Stück Alles und Jedes bis auf die Namen der zwei byzantinischen Kaiser Phocas (Focas) und Heraclius (Heraclio) „Alles Lügen", todo mentira. Nicht aus der byzantinischen Geschichte, dem Macbeth-Hexenkessel von scheusslichem Kaiser-Geschneide, welchem blutige Kinder mit ausgestochnen Augen, und Rüstungen, als blecherne Blutwürste, einsteigen, gestopft mit Hackefleisch von eintägigen Soldatenkaisern — nicht

1) Val. Schmidt. S. 355. Laut Hartzenbusch's Chronologie ist 'En esta vida' um volle 13 Jahre jünger als 'La Vida es sueño'. — 2) Catal. chronologico p. 662—667.

aus dem byzantinischen Geschichtspfuhle hat Calderon den Grundstoff zu seinem Focas-Heraclio-Drama geschöpft, sondern aus Mira de Mescua's uns erinnerlichem Schauspiel: 'La Rueda de la Fortuna'[1], „Das Rad der Fortuna", das den Glückswechsel jener auf Fortuna's Rad, als Henkerrad, geflochtenen Eintagskaiser behandelt, und schon von Mescua aus freier Phantasie, mit alleiniger Benutzung der hispanisirten byzantinischen Kaisernamen Mauricio, Focas und Heraclio.

Bei Mescua lebt Kaiser Mauricio bis in die Katastrophe hinein, und veranlasst die beste, vielleicht einzig gute Scene des Stücks, wo der vom Usurpator Focas im Kampfe auf den Tod verwundete Kaiser Mauricio in dem Soldaten, der dem Sterbenden von Focas als Wächter bestellt worden, seinen als Feldarbeiter erzogenen Sohn Heraclio erkennt. Calderon lässt seinen Kaiser Mauricio vor Beginn des Stückes sterben. Mescua's Feldarbeiter, Focas und Heraclio, macht Calderon zu Wildlingen, Waldkindern (Selvajes).[2] Mescua's Kaiserin, Mauricio's Gemahlin, übergiebt infolge eines unheilverkündenden Traums ihr neugebornes Knäblein, den Heraclio, einem Landmann zur Erziehung, den Sohn eines Sclaven, an Stelle ihres Söhnleins, unterschiebend. Calderon's Kaiserin stirbt vor Schrecken über des Kaisers, ihres Gatten, nach erlittener Niederlage erfolgten Tod, an der Frühgeburt eines Prinzen, des Heraclio, den ein alter treuer Diener, Astolfo, aus den Händen der sterbenden Fürstin empfängt. Imbesten der Alles spaltenden und verdoppelnden spanischen Anschauung, stellt Calderon nicht allein, berührtermaassen, in seinem sicilianischen Bauernsohn und Räuberhauptmann, Focas, einen Parallelwildling dem Heraclio gegenüber, wie dieser im Waldgebirge unter Thieren erzogen; Calderon erdichtet auch noch einen Parallelfall zu den Geschicken seiner byzantinischen Kaiserin, indem er ein sicilianisches Landmädchen, Irifile,

1) Gesch. d. Dram. X. S 566 ff. Mescua's Comedia erschien 1616 in der 'Flor de las Comedias de España' betitelten Sammlung.

2) Foc. Dudó la naturaleza
Si era fiera ó si era hombre.
Zweifel hegte die Natur,
Ob ich Mensch sey oder Thier.

dem Focas einen Knaben gebären lässt, den die, gleich ihrer Parallelwöchnerin, der byzantinischen Kaiserin, nach der Entbindung auf der Flucht sterbende Irifile, des Focas Geliebte, — wem übergiebt? Demselben Astolfo, dessen Obhut die verstorbene Gemahlin des im Kampfe mit dem Banditenführer, Focas, getödteten Kaisers Mauricio, ihr Söhnlein übergeben hatte. Mit allen diesen vorgeschichtlichen Parallel-Abenteuern macht uns der siegreiche Gebirgswildling und Räuberhauptmann, und von seinen Banditen zum Kaiser ausgerufene Focas gleich durch die erste in einer sicilianischen Berglandschaft spielende Scene, dank dem stehenden Expositionsberichte, bekannt, welchen er, in seine Heimathsinsel als Tiger und byzantinischer Kaiser von Banditengnaden zurückgekehrt, der Cintia, Königin von Sicilien, aufs erschöpfendste in den gleichfalls feststehenden drei Columnen von je hundert Verszeilen abstattet. Inzwischen sind die beiden Knaben, Prinz Heraclio, Sohn des Kaisers Mauricio, und Leonido, des Focas mit dem verstorbenen Bauermädchen Irifile erzeugter Sprössling, nun gleichfalls Prinz, im wilden Gebirgswald, unter der Pflege des wackern Astolfo, als dessen Kinder, zu Jünglingen erwachsen. Focas, der dieses Verhältniss und Astolfo's Aufenthalt erkundet hat, sucht den Pflegevater auf, um seinen Sohn, den er so wenig wie den Prinzen Heraclio kennt, herauszufinden, und letztern aus dem Wege zu räumen. Da er weder von Astolfo[1]) noch durch die Jünglinge hierüber

---

1) Ast. Que es uno dellos diré,
Pero qual es dellos, no.
Einer ist's von ihm, sag' ich,
Doch nicht, wer's von Beiden ist . . .

Das Jünglingspaar führt den forschenden Focas, wie die doppelköpfige Nachtigall mit Einem Zungenschlag, aus Einem Munde ab:

Focas. ¿Entrambos para murir
Competis por el blason
De Hijos de Mauricio?
Los Dos. Sí.
Focas (á Ast.)
Di tu ¿qual es de los dos?
Los Dos. Yo.

Neben diesem 'Yo' ist das 'Moi' der Medea des grossen Corneille doppelt geklatscht!

Aufschluss erlangen kann, wendet sich der, auf dem in den Kaisergeschichten nicht mehr ungewöhnlichen Wege, vom Räuberhauptmann zum Kaiser avancirte Focas zunächst an die Schwarzkunst, indem er vom Hexenmeister Lisipo einen Zauberpalast gaukeln lässt mit höllischen Larvenbedienten, und spricht dann bei der Psychologie vor, um aus dem Charakter der beiden, wie ihre Leiber in Thierfellen, so auch, dem Gebahren nach, sich als Halbthiere und Ganzwildlinge darstellenden Jünglingen den ächten vom unächten zu unterscheiden und herauszukundschaften. Den ächten von beiden, deren jeder doch zugleich ächt und unächt ist: Kaiser Mauricio's Sohn, als legitimer Prinz ächt, in den Augen des Banditenkaisers aber unächt, als Sohn und Prinz; sein, des Focas, Sprössling, unächt als natürlicher Sohn und Prinz eines unächten Usurpatorkaisers; ächt, als dessen Fleisch und Blut. Die aus solchen Parallel-Kreuzungen und Gegensetzungen geflochtenen Scenen bilden die Glanzpunkte des Stückes, uns aber verleiden sie die meisterliche Kunst in theatralischer Charakteristik und Situationsspannung gerade durch diese schematische Künstlichkeit und Intention, die sie, unserem Geschmack und Urtheile nach, an poetischer Schönheit, herzfesselnder Naturkraft und Naivetät weit unter die Charakteristik des analogen Verhaltens der beiden Prinzen Aviragus und Guiderius zu ihrem Pflegevater, Bellarius, in Shakspeare's „Cymbeline", stellt, womit doch dem Genie, der Kunstmeisterschaft, dem Farbenschmelz und saftigen Auftrage nach, so mancher herrliche Zug in dem Gemälde des grossen spanischen Dichters hätte wetteifern können. O über die Schwarzkunst dieser gauklerischen Verwickelungssucht, die, anstatt wahre poetische Kunstgestalten, Schein und Phantome herbeizaubert, und einen durch dramatischen Beruf und theatralisches Kunstgenie dem grossen Briten verwandten Geist in seinen eignen Umstrickungen, wie den Zauberer Merlin, gefesselt hält.

Da muss nun den Dichter und seinen Focas, am Schluss des ersten, mit der grössten Lebendigkeit und theatralischer Bewegung componirten Actes, der Verwickelungsteufel reiten, und spornstreichs mit Beiden in den zweiten Act hinein zu dem, wegen seiner Schwarzkunst aus Calabrien verbannten Hexenmeister Lisipo, den aber verschiedene mit Hülfe Cintia's, und des

Zauberers eigner Tochter, Libia, bewerkstelligte Versteck- und Behorchungsscenen dem Focas unter den Händen weg escamotiren, aus Theilnahme der Cintia für das Geschick des unentdeckbaren Prinzen Heraclio, und der Libia für Leonido, damit nicht der Heraclio, der doch Einer wie der Andere seyn kann, durch die Künste des Teufelsbanners von Focas ausgefunden werde. Erst in der VIII. Scene des zweiten Acts führt der Verwickelungsteufel seinen Schwarzkünstler dem Kaiser Focas wieder in den Wurf, um ihn abermals, wo er gerade im besten Zuge ist, den Focas in sein höllisches Spukplänchen von seinem auf Wind gebauten Zauberschloss [1]), einzuweihen, von einem plötzlichen Geräusch aufs Maul schlagen zu lassen, und mit ihm davonzusprengen. Mit dem Hintergedanken jedoch vonseiten des Verwickelungsteufels, der den Dichter, und vonseiten des Hexenmeisters, der den Focas reitet — die Zuschauer mit dem Schlossphantom zu überraschen, das auf einer Felsenkoppe plötzlich in aller Pracht einer Schwindelgründung als palacio fantastico erscheint. Den Focas aber, und die beiden Prinzen lassen die zwei Gründer des Windschlosses, der Verwickelungsteufel und Teufelscitirer, durch Musik und Jagdhunde in das Phantasieschloss, das zugleich die feste Burg von Allem, was in diesem Leben wahr, und das Windbeutelschloss von Allem, was in diesem Leben erstunken und erlogen ist, locken und hetzen. [2])

Im Windpalast wurden die drei, von Windhunden gejagten

---

1) — que sobre el viento.
Fundada.

2) Focas (dentro).
Aunque voles, veloz bruto.
(der Jagdhund:)
Iré tus huellas siguiendo.
Wie Du, Windhund, laufen magst,
Folg' ich dennoch Deinen Spuren.
Voz (dentro).
¡To, to, Melangio, Parcino!
Todos. ¡Al jaral, al risco, al cesso!
— — — — — — —
Los Dos. (Heraclio y Leonido.)
¡Ah del alcazar!

und von einem auf Windinstrumenten blasenden Windorchester dahin gelockten Wildlinge Focas, Heraclio und Leonido von einem phantomistischen Doppelwindchor empfangen, welches Doppelchor Alles in diesem Leben zu Winde bläst, mit dem und bei dem die Wahrheit so gut fährt, wie die Lüge. [1]) Alsbald erscheinen Heraclio und Leonido in Zaubergala, Windhosen und vom Wind aufgepufften Wämsern, Schwert, Federhut, lauter

---

1) Coro 1.
Y pues no se sabe
Si es su stirpe real
Mentira ó verdad . . .
Coro 2.
Mientras que la duda
Calla, sean sus dichas
Verdad y mentira.
1. Chor.
Da man nicht weiss, ob er
Königlichen Stammes,
Lüge oder Wahrheit.
2. Chor.
Während denn der Zweifel
Schweigt, sey ihm beschieden
Wahrheit oder Lüge.
Heracl. ¡Cielos! Lo que veo y escucho
¿Es verdad, es vanidad
De mi fantasia?
Coro. 1. Verdad.
Leon. Los asombros con que lucho
¿Son cuando en tal confusion
El sentido les admira
Mentira ó verdad.
Coro 2. Mentira.
Heracl. Himmel! was ich seh' und höre,
Ist es Wahrheit, ist es Baarheit
Reiner Wahngebilde?
1. Chor. Wahrheit.
Leon. Sind die Schrecken, diese Wirren,
Die mich Staunenden umschwirren,
Und die kämpfend ich bekriege,
Lüge oder Wahrheit?
2. Chor. Lüge.

Wind; und paradiren vor dem nun von Lisipo aus seinem Versteck herbeigeholten Focas, und erzeigen ihm huldigende Ehren, besonders Heraclio, wovon Focas sehr erbaut ist [1]), sich wundernd über Leonido's minder fügsame Unterwürfigkeit, findet aber, dass den Wildling der Stolz nicht übel kleidet. [2]) Hinter den ächten Unächten, welcher von Beiden nämlich sein ächter Bastard sey, dahinter kann Focas noch immer nicht kommen. [3]) Und herein tritt ein neues doppelgängerisches Phantom: Federico, als würdiger blauer Dunst und Gesandter des Herzogs von Calabrien, der er aber selbst ist in eigner Person, und aus dem Dampf seines Alter Ego heraus den Usurpator Focas auffordert, das Reich dem rechtmässigen, im Gebirge latitirenden Erben zuhanden zu stellen. Leonido droht dem calabrischen Windspiel mit einem Wurf durch's Fenster, dem der Gesandte als Windmacher seiner selbst dadurch zuvorkommt, dass er durch die Hinterthür aus freien Stücken abfährt, wie der Wind, wie der Teufel nämlich als Heroldtrompete seiner selbst, eine Kriegserklärung zublasend, mit Bombenschall, als ultima ratio regum. [4]) Ebenso auf den Plotz stürzt Astolfo, Pflegevater der prinzlichen Waldbrüder und Bärenhäuter, herein, von Kolben verfolgt, die ihn lausen wollen. [5]) Leonido brüllt ihn grimmig an, wie ein junger Gebirgsleu, mit der ganzen Kraft der Naturstimme eines gebornen Phokassohnes. Der ächtbürtige und daher mildherzige Kaiserssohn, Heraclio, verweist dem Pflege-

1) Leon. y Heracl.
Dame, gran señor, tus plantas
Focas. (ap.)
¡Que bien suena el rendimiento!

2) Focas. (ap.)
No suena mal su arrogania.

3) Focas. (ap.)
Sin que nada inferir pueda
Para el examen del alma.

4) Feder. Que sepas que en la campaña,
Ultima razon de reyes
Son la polvora y las balas.

5) Voces (dentro).
Seguidle, y donde le hallareis
Matadle . . .

wildling den Undank gegen ihren Wohlthäter, Leonido's Phokasnatur braust nun so unbändig hervor, dass der mit dem Zauberer versteckte Focas Fleisch von seinem Fleische wittert. Leonido wirft den Pflegevater zu Boden. Heraclio hebt ihn empor, die Schwerter fliegen aus der Scheide; das Schlussduell zum zweiten Act ist fertig; Focas aus dem Versteck und das herbeigeeilte Gespenst, Cintia, Königin-Phantom von Trinacria, werfen sich zwischen die Kämpfenden. Der gestolperte Leonido entreisst sich wüthend den kaiserlichen Händen seines heimlichen Vaters, der zur Krone wie sein Sohn gekommen, durch Raub und Gewaltthaten, und stürzt dem mit Astolfo enteilten Heraclio nach, um das Schlussduell des zweiten Actes regelrecht auszufechten. Focas steht da, sich hin und herschwenkend, wie eine hölzerne am Schweif gedrückte Gliederschlange, nun erst recht nicht wissend, welcher von beiden Wildnisssöhnen der ächte Unächte, und welcher der unächt Aechte, bis der Teufelskerl, der Schwarzkünstler, mit einem Puff auf die aufgeblasene Backe dem zweiten Act das Kukuksignal der alten römischen Komödie zum Endemachen giebt, phantomisch andeutend: „Alles Wind und Puff in diesem Leben, die Wahrheit wie die Lüge![2])

Konnte Calderon den ersten Act auf der Höhe seiner dichterischen Vollkraft geschrieben haben; so durfte sein jüngster Herausgeber, Don Ant. Eug. Hartzenbusch, die Abfassung des zweiten Acts weit hinter die Jahreszahl 1613, wo der dreizehnjährige Calderon sein erstes Drama, den „Himmelswagen" 'El Carro del Cielo' gedichtet, zurücklegen. Don Ant. Hartzenbusch durfte dem zweiten Act das Jahr zuweisen, wo der kleine Don Pedro noch im Korbwagen Studien zu seinem „Himmelswagen" machte. Don Val. Schmidt, mit dem Zipfel in der Hand, den ihm der Elias der spanischen Komödie von seinem Propheten-

1) Focas. — quedo con mis dudas
Al ver que iguales me agradan
En el uno la soberbia,
Y en el otro la templanza.

2) Lisipo. Pues date prisa a saberlo,
Que si el termino se posa,
En un punto que esto sobre,
Veras que todo esto falta.

mantel abschnitt und als heilige Reliquie vermachte — Don Valentin jauchzt vom siebenten Himmel, wohin der Elias-Mantelzipfel ihn verzückte, gerade dem Schluss des zweitèn Actes ein Hosianna und ein bisweiliges Hallelujah dem dritten.[1])

Zu Anfang des dritten Acts erklärt Cintia, im Windschloss-Garten, worin nichts wie Vol-au-Vent wächst, in ihrem und ihrer Mitphantome Libia, Irminia u. s. w. Namen, sie sämmtlich für Zwillingsgeschwister aus erlogner Wahrheit und wahrhaftiger Lüge.[2]) Hierauf singen und musiciren, auf Lisipo's Zauberwink, die aus Wahrheitstrug und Lügenduft gewobenen Schönen, im Verein mit den prinzlichen Waldjünglingen, den auf einem erlogenen und erstunkenen Blumenbeet in Scheinschlaf versunkenen Kaiser Focas in wirklichen Schlaf. Die Scheinliebchen, Cintia und Libia, binden wieder, auf Zuflüstern des Erzlügners und verlogenen Wahrsagers, Lisipo, jedem der Prinzen den Bären auf, er sey Kaiser Mauricio's Sohn und legitimer Thronerbe.[3]) Ist's auch Heraclio wirklich, so bleibt doch die Versicherung aus dem Munde eines Phantoms eine leere Einbildung, ein aufgebundener Bär. Nun folgt, nach Rückzug der Lug- und Truggestalten, eine aus lauter Aparte's bestehende Trio-Scene, zwischen Heraclio's und Leonido's Aparte's mit dem aus blossem Scheinschlaf in wirklichen Schlaf mit vollem Bewusstseyn hinüberschnarchenden Focas[4]), dessen von ihm selbst als ein Delirium erklärter Schlaf einen Mischzustand von wirklicher und eingebildeter Bewusstlosigkeit, und daher ein halb waches, halb verschlafenes Aparte zulässt. Leonido's Aparte dreht sich um den Glauben an die ihm von seinem Liebchen-Gespenst, Libia, eingeblasene Lüge, dass er der ächte Kronerbe, und

---

1) „Demgemäss ist bei Calderon der Schluss des zweiten Acts (und der Anfang des dritten bisweilen) das Köstlichste." S. 356.

2) Cint. Fingimos lo que no somos
Seamos lo que fingimos.

3) Leon. ¿De Mauricio el hijo soy?
Heracl. ¿De Mauricio soy yo el hijo?
¡Cielo santo!

4) Foc. (ap.) Pues parece que me rindo
A la pesadoz de un sueño,
Que mas que sueño, es delirio.

brütet über unbewussten vatermörderischen Gedanken. Heraclio schlägt, frei von jeglicher Ehrsucht, die Wahrheit in den Wind, als wär's eine Lüge, und entfernt sich, dem Himmel anheimstellend [1]), ob es Wahrheit, ob Lüge, oder Beides zugleich ist. Leonido's Aparte steht schon mit gezücktem Dolche vor seinem schlafenden, und mit dem schlummernden Vaterbewusstseyn schlafenden, Vater Focas, um ihn in eingebildet erlogenem Sohnesbewusstseyn, nicht des Focas, sondern Mauricio's Sohn zu seyn, im Schlafe zu ermorden. Heraclio, der nur ad hoc sich entfernt hatte, um nämlich die Dolch-Situation in Scene setzen zu lassen, — kehrt ebenso ad hoc zurück, um den Leonido an der Ausführung zu verhindern, worüber Focas aus seinem 'Delirio' von Schlaf und Nichtschlaf erwacht, verblüfft über den gezückten Dolch, den Leonido dem Heraclio entrissen zu haben vorgiebt, als dieser den Stoss auf den schlafenden Kaiser zu führen im Begriffe war. Focas glaubt an die Wahrheit der Lüge, aber gleichzeitig an die Lüge der Wahrheit, unschlüssig, was er glauben soll. [2]) Alsbald aber überzeugt ihn Heraclio's wahrheitsgetreue Versicherung seiner Unschuld, dass diese die Lüge, und Heraclio der ertappte Meuchelmörder ist, denn die innere Stimme seiner Herzensangst sagt ihm mit „schweigenden Geschrei", Heraclio sey der Verräther. [3]) Welches Delirio von

1) Heracl. (ap.)
Y pues no hay mas ambicion
En mi, ni deseo mas digno
Que él de ser quien soy dejemos
Lo demás de mis designios
Al cielo. —

2) Focas. ¡Ay infeliz! que ni bien
Despierto, ni bien dormido
Muera y no muera, en dos voces.
Oí, tan á un instante mismo,
Qué mezelados los metales,
Ninguno sonó distinto.

3) Foc. (á Heracl.)
Mientes, mientes porque
Por el pavor lo adivino
Del corazon, que del pecho
Me dice en callados gritos
Que tu eres el traidor.

schwindelhafter Conception, die zwischen Wahrheitsfälschung und erlogener Lügenwahrhaftigkeit, zwischen Situationsgenie und hexenmeisterlicher Gaukelei, so mitteninne steht, wie das scheinwahr durchgeführte, innerlich unwahre Grundmotiv des Stückes, dem die faule Lüge aus dem Halse riecht, so oft es den Mund öffnet! Focas' Gewissensangst vor dem instinctiv geahnten legitimen Thronerben — ein Genieblick dramatischer Seelenkunde und Heimsuchung, ein Schreckwink mit dem Blitzesfinger der dramatischen Nemesis — Unter welchem Schutt und Wirrstroh aber liegt das Waizenkörnchen begraben! Aus welchem Kehricht von erkünstelter Combinations-Phantasterei, von Anschauungs- und Begriffsverwirrung, von scholastisch-phantasmagorischer Fabelmoral, von dramatisch casuistischer Psychologie, die an jene Haarkrankheit erinnert, wo jede Haarspitze sich dichotomisch spaltet — aus welchem Wirrsal von schielenden Geistesblicken scharrt die Katastrophe, wie die blinde Henne das Waizenkörnchen aus dem Fegsel, — das psychologische Goldkörnchen von Kaiser Focas' Gewissensschlägen und instinctiver Furcht vor Heraclio! Und wie blinkend, und zu welchem Goldwerth von antithetischen Blendlichtern weiss sie das Goldkörnchen auszuspinnen! In seiner Seelenangst fordert Focas, der Waldräuber-Kaiser, seinen als Vatermörder und sein Fleisch und Blut unerkannten, ungeahnten Sohn Leonido auf, ihn gegen Heraclio zu schützen.[1] Focas' Hülfeschreien und Herbeiruf des Schwarzkünstlers und dessen zauberischer Spukweiber in seinem Schauder vor Heraclio, hätte — nicht der zweiundzwanzigjährige — hätte Calderon in der Vollblüthe seines Kunstgenie's nicht ergreifender zum Ausdruck bringen können.[2] Das sind scenische Momente von Shakspeare'scher Genieverwandtschaft, aber nur als lichte Augenblicke eines Geisteskranken, wenn sie beim grossen Briten Sonnenfunken eines von Gesundheit strahlenden,

---

1) Focas. Leonido,
Defiendeme dél.

2) Focas. ¡Lisipo,
Cintia, Libia, pues que sois
Familiares, sed amigos
Que me da la muerte Heraclio!

eines kerngesunden, lichtkerngesunden Kunstverstandes sind. Heraclio entflieht vor Focas' Macbeth-Entsetzen, — aber Macbeth aus dem Stegreif; nicht ein Macbeth, der den „Schlaf ermordet", ein verschlafener Macbeth, der noch im halben Dusel die Dolch-Vision hat und aus der Loderasche seiner visionären Dumpfheit und Gewissens-Unbewusstheit schlaftrunken lethargische Effectfunken bläst, wie Focas selber dem mit seinen Damengespenstern herbeigeeilten Lisipo bekennt [1] — und bläst und bläst das Goldfünkehen zu Irrwischen, die über dem Vorfall als geschwätzige, ihn wiedererzählende Feuerlein-Zungen schweben; zu taumelnden Sumpfflämmchen, die, Wahrheit und Lüge durcheinander fackelnd, als kalte Miasmendünste in die Asche zurücksinken. Die tragische Furchtbarkeit bei Shakspeare entspringt gerade umgekehrt: aus dem wachen Schuldgewissen und dessen fegefeuriger Höllenwirklichkeit. Aus traumhaften Seelenzuständen aber, aus Nebel- und Schwebelstimmungen, lässt sich keine tragisch ethische Katharsis entbinden. Ein in Brockendünsten quirlender Hexensabbath hat mehr Realität und poetische Wahrheit, als diese von theatralischen Colophonium-Effectblitzen durchzuckte Traum- und Phantasmen-Dramatik! Welche poetische Wesensgestalten Shakspeare aus der phantastischen Traum- und Zaubersphäre ins Leben ruft, wird sich aus seinem Sommernachtstraum, wird sich aus seinem Sturm, wo ähnlich, wie in Focas' Schlafscene, über dem entschlummerten König Alonso seines Bruders Sebastian meuchlerische Klinge schwebt [2] — wird sich aus Shakspeare's Märchendramen offenbaren.

Plötzlich sieht Focas sich mit Lisipo ins Gebirge hingezaubert, durch die Wiederholung sich selbst zu Tode hetzenden Hundejagens aufgeschreckt [3], das Prinzenpaar, Heraclio und Leo-

---

1) Lisipo. Señor ¿que es esto?
Focas. No sé;
Un letargo, un parasismo
Un frenesi, una locurá,
Un asmo, un ansia, un conflicto . . .

2) Sturm. II. 1.

3) Focas. Porque el fin de tanto asombro
Se enlace con su principio.

nido gleichfalls von Lisipo, aber in Fellkleidern, wieder herbeigehext. Ein Staunen und Starren über die unversehene Verwandlung; und anstatt sich gegenseitig, wie man erwartet, zu spiessen mit ihren Jagdspeeren, wenn nicht mit den gespenstischen, nun wieder in Luft zerflossenen, Salondegen von vorhin — Ein Leib und Eine Seele, wie Misses Christine Millie, die doppelköpfige Philomele; und wundern sich des Todes, Doppelmund, zwei Nasen und vier Ohren, wie gedachte Misses beim Singen, aufsperrend über die aus einem Gebirgsschloss in eine Gebirgseinöde im Hui erfolgte Scenenverwandlung fragestammelnd: Wo in aller Welt ist das Schloss hingekommen? Wach' ich? träum' ich? [1]) Ist es Wahrheit, ist es Lüge? Selbst die zwei Rüpel Sabañon und Luquète, sehen sich wie verzaubert an, wie Müller und Schulze, und fragen sich, wo ihre Livréen hingekommen. [2]) Die Prachtkleider, all der Schmuck und die Federhüte? In diesen Starrkrampf werden Scene und Katastrophe mit hineingezaubert und festgebannt, dass sie reglos dastehn, wie Basilio und Bartolo im Barbier von Seviglia, die, mit der Priese zwischen den Fingern in der Schwebe, sich in die offnen Mäuler gaffen; — denn mehr bringen die wiederholten Situationen nicht vor sich: Heraclio, der sein Legitimitätsbewusstseyn abermals vorreitet, unter Berufung auf Cintia's Versicherung, die den Astolfo wieder vorschiebt, der sich hinter sein Läugnen versteckt, dasselbe Spiel dem Leonido mit der Libia zuschiebend, bis die ganze Zauber- und Spukgesellschaft sich so in den Hanf von Wahrheit die eitel Lüge, und von Lüge die eitel Wahrheit ist, verfitzt, dass dem Focas, wie uns, der Geduldsfaden reisst, und dass er den Zauberknoten, der sich wieder mit dem Anfang zu verknüp-

---

Weil das Ende solchen Schreckens
Sich verflicht mit seinem Anfang.

1) Heracl. ¿Si he visto lo que he soñado?
Leon. ¿Si he soñando lo que he visto?

2) Sab. (A Luquete.)
¿Ha te tu amo, despedido,
Que te quitó tu librea?
Luq. (A Sab.)
¿Que se hicieron los vestidos,
Jogos y plumas?

fen droht, „se enlace con su principio", zum zerrissnen Geduldsfaden schlechterdings gezaubert wissen will [1]; dass Lisipo, mit Focas' Knotenzerschneidungsmesser an der Kehle, wie ein Bänderfresser den ihm vor Schrecken im Leibe aufgesprungenen Knoten, aber auf dem natürlichen Wege, als Zwirnsfäden von sich giebt, mit dem Geständniss, das der vom Schwarzkünstler vor Angst zum Gelbgiesser und Zwirn — sich verzaubernde Lisipo dem Focas ablegt: „Herr! Leonido ist dein Sohn!" [2] Pflegevater Astolfo kann nun auch nicht mehr zurückhalten mit dem Bekenntniss. Da schlägt denn auch bei Focas der Vaterinstinct durch, und mit dem Ruf: Leonido ist mein Sohn! fordert er die Anwesenden, als seine Vasallen, zur Huldigung auf; die sie aus Einer, Es lebe Leonido! schreienden Kehle leisten. Kaiser Focas stimmt mit dem Ergänzungruf ein: „Er lebe! und Tod dem Heraclio!" [3], wogegen aber Cintia entschieden Widerspruch erhebt, den Dolch auf ihre Brust gezückt, und mit Heraclio zu sterben entschlossen, falls der Tyrann auf seinem 'Muera!' beharre. Ein Tyrann wäre nicht Tyrann, wenn er nicht beharrte. Focas befiehlt den Heraclio sammt Pflegevater in einem ruderlosen Kahn den Meereswogen preiszugeben, und sie treiben zu lassen, wohin sie ihr freier Wille treiben mag, während der gekrönte Waldräuber unter Lebehochs mit Sprössling und Gefolge, worunter Cintia [4], den Dolch auf der Brust, sich zur Krönung des Sohnes fortbegiebt. Durch die Lebehochs hallt das Gestöhn

1) Focas. Y a que
A todos confusos miro
Acabemos de una vez
De salir de tanto abismo.

2) Lisipo. Señor,
Airada contra mi miro
La deidad, por quien, calló
El labio —
Y puesto que me amenaza
Sañudo su ceño esquivo —
Leonido es tu hijo.

3) Focas. ¡Vive, y muera Heraclio!

4) Cint. Y que á pesar de mis penas
Yo con mi gente te sigo.

der auf hoher See dem Wogengrab in lecker Barke entgegenschwimmenden Todesgenossen. Aber wo die Seenoth am grössten, da ist die Hülfe am nächsten. Schon eilen Dutzende von Rettungankern mit der Flotte des als sein Selbstgesandter, sein eigner Alter ego, bereits aufgetretenen Federico, Herzogs von Calabrien, herbei. Jetzt aber ist er es Höchst selbst in Wahrheit und nicht als Lüge in Person, mit Kriegsvolk auf der Kriegsflotte heransegelnd, um, als Neffe des hochseligen Kaisers Mauricio, die Rechte seines Vetters Heraclio mit Waffengewalt zu verfechten. Ermuthigt durch die Ankunft der Segler springen Astolfo und Heraclio, Arm in Arm, als treue Gefährten des „nassen Jammers" ins Meer. Herzog Federico wundert sich über den seltsamen Seefisch in Schaffellen [1]), heranrudernd mit vier Armen und vier Beinen. Bald erkennt er seinen Vetter und dessen Pflegevater: Seeungeheure Freude! Die Truppen werden ausgeschifft, in Schlachtreihe aufgestellt, denen schon — was ist auf einem Schwarzkünstler-Kriegs-Terrain nicht möglich? — das Kriegsgeschrei von Kaiser Focas' Kampfheer hinter der Scene entgegenschallt. Schlachtsignale! Hie Focas! Hie Federico, Heraclio und Cintia begegnen sich mit gegenseitig unter der Kriegsrüstung in Antithesen einander zuschlagenden Herzen, Cintia: mit ihrer Mannschaft in Focas' Heer, mit den Herzschlägen auf Heraclio's Seite kämpfend. Beim vorschriftsmässigen Schlusszweikampf zwischen Heraclio und Leonido, ruft Cintia's Landesinteresse, da Federico auf ihr Gebiet Anspruch erhebt: Hie Leonido! im Interesse der Lüge; ihr Herz aber: Hie Heraclio! im Interesse der Wahrheit. Was beginnen barmherziger Himmel! in dieser spanisch-dualistischen Doppellage? [2]) Im Anschluss an diese, von den stehenden zwei Fragezeichen in die Mitte genommene Doppelfrage, wird Focas, infolge eines Sturzes vom Pferde, hereingeschleudert und fällt auf die Bühne, mit dem einen Ohr Heraclio's Schrei: „Er sterbe!" mit dem andern Ohr Leonido's Geschrei: „Er sterbe nicht!" vernehmend. „Muera y no muera" — ganz wie er damals

---

1) Feder. Prodigios —
El mas os vistió de pieles.

2) Cintia. ¿Que he de hacer, cielos piadosos?

im Zaubergarten von Lisipo's Windschloss vernahm, erwacht aus dem „erquickenden", zwischen Schein- und Traumschlaf versunkenen Schnarchschlaf.[1] Federico und Libia mit Kriegsvolk überraschen die Gruppe: den Usurpator, hingestreckt zu den Füssen des legitimen Thronerben, den Tod vom Rächer seines Vaters erwartend —? Ei doch! Schade was um die dramatisch gebotene Sühnerache! — Ruhig Blut! ruft Focas dem ihn verwundenden Heraclio zu. Keine Uebereilung! Ich sterbe den mir von meinem Schöpfer, dem Dichter beschiedenen zwischen Wahrheit und Lüge antagonistisch agonisirenden Tod: den Blutwassersuchtstod.[2] Gesagt und gethan! und stirbt richtig an einer Blut-Hydropsie! als Blutsäufer nämlich an der Blutwassersucht. Einhelliges 'Viva Heraclio' auf und hinter der Scene. Herzog Federico erkennt den Prinzen als Herrscher und Lehnsherrn. Bescheiden schwankt Heraclio, noch zweifelnd zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Titel und Schluss, zwischen Glauben an die Wirklichkeit seines kaiserlichen Purpurs oder seiner Hose aus Schaffellen, bis der Schwarzkünstler Lisipo ihm über den gespielten Trug reinen Wein einschenkt. Grossherzig und fürstlich versichert Heraclio seinen waldbrüderlichen Pflegegenossen, Leonido, seiner fortdauernden Bruderliebe; verzeiht, auf Libia's fussfällige Fürbitte, ihrem Vater, dem Schwarzkünstler, die schwarze und weisse Magie, jedoch nur unter der Bedingung: künftighin mit der schwarzen Niemandem etwas weiss zu machen, und die weisse weiss seyn zu lassen, bis sie schwarz wird; bittet um Cintia's schöne Hand mit der geist-

1) Focas. ¡Ay de mi! que escuché?
Que asi otra vez los dos
Equivoca llego á ver
Voz y accion, muera y no muera.

2) Focas. — — — — — — — —
Un hidrópico de sangre,
Que, por no poder beber
La de todos, en la suya
Está apagando su sed
Als ein Blut-Hydropiker,
Der, weil nicht zu trinken er
Aller Blut vermocht, mit seinem
Eignen Blute löscht den Durst.

voll feinen Wendung: um, falls doch Alles wieder trügerisch ihm entschwände, in ihrer Hand das einzige Unterpfand eines unverlierbaren dauernd beglückenden Gutes [1]) in der Hand zu behalten, und schliesst trotz alle und alledem das Stück mit der Lehrmoral des Titels; dass in diesem Leben Alles Wahrheit ist und Alles Lüge, mithin das ganze Leben, bis auf Cintia's lichtweisse Hand, ein „niederträchtig Grau", gemischt aus Schwarz und Weiss, also doch eine Art schwarze und weisse Magie! Also doch ein gauklerisch zum gespenstischen Trugphantom das Leben hexender Teufelsspuk, vor dessen Maleficien Heraclio eben den Lisipo gewarnt! [2]) Da doch in Wahrheit Gottes Welt ein Inbegriff von lauter Realitäten ist; jedes Ding, als in Gott ruhend, und ein Moment seines Seyns durch alle Wandlungen hindurch seine volle, in keinem Atom verkürzbare Daseynswahrheit behauptet; ja in seinen Wandlungen und Veränderungen unzerstörbare Kraftwirkungen, im Zwecke der Entwickelung seines Wesens und seiner materiellen Wahrheit, mithin die Wahrheitsmomente einer von Gottes Seyn erfüllten Existenzwirklichkeit entfaltet. Dieselbe Wesenheit, wie die objective Welt, spricht die subjective, die Gedankenwelt, an, da jeder Gedanke eine Kraftäusserung, jede Vorstellung folglich, als solche, eine Wahrheit ist, selbst der Irrthum, selbst die Lüge, insofern sie dieses ist, ein Anderes ist, als was sie sich und Anderen vorspiegelt, und der Irrthum wie die Lüge es in ihrer Gewalt haben, sich mit dem Gegenstand, dessen inadäquate Vorstellung sie reflectiren, in Uebereinstimmung zu setzen, sich mit ihm zu identificiren, wie der gebrochene oder abgelenkte Lichtstrahl zum normalen sich rectificirt,

---

1) Heracl. Pues yo, porque
Si acaso se desvanece,
Esto no esperado bien,
Me coja con una dicha
Imposible de perder,
La mano á Cintia le doy.

2) Heracl. Que sea felice rey
El que entra con desengaño
De que no hay humano bien
Que no parezca verdad,
Con duda de que lo es.

und corrigirt. Die Innen- und Aussenwelt ist demnach eine Welt von absoluten Realitäten, ganz im Gegentheil zu Calderon's Weltanschauung und ihrer dramatischen Durchführung im „Leben ein Traum", wie sich dort ergab, und auch in diesem zwischen Wahrheit und Lüge fuschelnden, hallucinirenden und beide zunichte spukenden Drama. Sind Dinge und Gedanken, als in Gott seyende und von Gottes Seyn durchdrungene und erfüllte Existenzen die Wahrheit selbst, so lügt ihm nur Dessen Vorstellung einen Schein von Nichtigkeit an, welcher sie als aussergöttliche, als nicht in Gott wesende, denkt, und sein eigenes Seyn und Leben danach bestimmt. Bei diesem Process wird aber die Welt eben nur für den sie ausserhalb Gottes, etwa als eine diesseitige, und Gott als eine jenseitige Existenz Denkenden nichtig, gottverlassen, gottlos; nicht dass die Gegenstände, Natur- und Denkobjecte Scheinformen wären, inmassen selbst diese, wie schon bemerkt, beziehendlich reale Existenzen sind, deren wesenhafter Essentialität der Nichtigkeitsdenker im Guten oder Bösen inne wird, wie dem zwischen zwei Mühlsteinen zermalmten Körnchen gerade sein innerstes Mark ausgepresst, und in diesem seine Kernhaftigkeit und Wirklichkeit blossgelegt wird. Solche Mühlsteine sind die Wahrheit und die Lüge, beide von der furchtbarsten Wirklichkeit, und solches Körnchen der Nichtigkeitsdenker, der die Weltwesen gottentfremdet und gottentäussert sich vorstellt, der Alles im Leben in Wahrheit und Lüge ununterscheidbar ineinanderdämmert, dieweil er selbst von den zwei Mühlsteinen zu seinem wahrhaftigen Ich, seinem Lebensmarke, zum Bewusstwerden seiner und der Dinge Realität, zerrieben und zermalmt wird. Sollte der gedankenschwache, Gott und Welt als Wahrheit und Lüge zerfaselnde, Gottes Seyn in den Dingen leugnende Dichter, sollte er als Herausdichter und Exorcist Gottes und der Wahrheit aus der Gotteswelt und ihren Erscheinungen, allein das Körnchen seyn, das den Mühlsteinen mit heiler Spelzen- und Kleienhaut entschlüpfte, und nicht zum Innewerden seiner und der Aussen- und Innenwelt gleichbürtiger Wesenswahrheit und Wirklichkeit käme? Der Einzige seyn, der zur Selbsterkenntniss seines Kernmarks nicht zermahlt und zermalmt würde? Der Einzige, der aus seiner Spreu- und Fegselhaut nicht herauskönnte, und deshalb auch diese Welt und dieses Leben als einen

Haufen Spreu sub specie aeterni eines ewig Gottweltgeist-verlassenen, ewigdenkzwiespaltigen, in widerspruchvollen Gegensätzen sich ewig abhetzenden, ewig querköpfigen Genie's betrachten und verlästern dürfte? Ja, wenn es keine Analysen-Mühlsteine gäbe, die früher oder später auch dem Marke des Dichters zu seinem Rechte verhelfen, kein Analysen-Mahlsieb gäbe, das früher oder später auch des Dichters Spreu und Kleie vom reinen Mundmehl sichtend schiede!

Noch eine andere, als die eingangs bezeichnete literarhistorischen Eigenthümlichkeit haftet am besprochnen Calderon'schen Drama, „und daran hängt ein Märlein", das aber die volle reine Wahrheit, todo verdad: dass nämlich der grosse Pierre Corneille seinen Namensvetter, Fach- und Zeitgenossen, Don Pedro Calderon, das betreffende Drama, „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge", aus der Tasche gespielt und, nach gross Corneille'scher Krähenweise, seine Tragödie 'Heraclius' mit den gemausten Mauserfedern des immerhin prächtigen spanischen Dichterpfaus herausgeputzt: aber so unkenntlich mit seinem ureignen Krähengefieder vermischt und unter dessen gallisch-römischer, aschfarben-classischer Perrücke versteckt, dass die grosse Krähe ihr Federkleid als ihren ureigensten, naturwüchsigsten Originalkrähenpelz ausschreien durfte, und dass nach diesem ihrem Vor- und Musterbilde so manche anderweitige Krähen sich die schönsten Copien auf den Leib gefiedert hätten. [1]) Sie räumt ein, die grosse Krähe, dass sie „die Geburt des Heraclius gefälscht" — nicht als gestehe sie die Fälschung der Geburt des Heraclius, in dem Sinne, dass sie Calderon's Erfindung, die den Heraclius zu einem Sohn des Kaisers Mauritius macht, sich angeeignet — Grand Corneille versteht unter Fälschung der Geburt des Heraclio nicht die Fälschung oder Verheimlichung der Geburt und Entstehung seiner Tragödie „Heraclius"; er bezichtigt sich blos, zum grössern Ruhme seiner dichterischen Erfindung, einer an der Geschichte dadurch begangenen Fälschung, „dass er den

1) „Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que celle de Rodogune, et je puis dire que c'est un heureux original dont il s'est fait beaucoup de belles copies si tôt qu'il a paru" Examen d'Heraclius.

Heraclius, den Sohn eines afrikanischen Prätors, zum Sohn des Kaisers Mauritius machte", wie er's nämlich bei Calderon fand, was aber die grosse Krähe verschweigt.[1] Auf eine an sich völlig gleichgültige genealogische Abweichung von der Geschichte, imbesten einer dramatischen Dichtung, sich so viel einbilden, um dieses in Calderon's Pfaugefieder einzig krähenhafte Federchen als einzige aneignungswürdige Pfauenfeder zu mausen und sich damit zu schmücken — Das kann eben nur die Erfindungseitelkeit einer Dichterkrähe von der Grösse Grand Corneille's kitzeln. Um dieses eine ihrem angestammten Gefieder vollkommen ebenbürtige Federchen verlohnte es sich wahrlich nicht, der grossen gallischen Krähe einen internationalen Plagiatsprocess spanischerseits an den Hals zu werfen; um so weniger, als die französische Heraclius-Tragödie unter den Chefs d'Oeuvre des grossen Corneille, eine so entschiedene Krähe unter den übrigen vergleichsweise mit ihr, wahren Prachtvögeln von Tragödien ist, dass der spanisch-kritische Prioritätsstolz, wegen des armseligen Fäselchens, nicht so viel Federlesens machen durfte, und einen förmlichen Krähen- und Pfauenfederkrieg noch in jüngster Zeit zwischen den beiden Nachbarvölkern heraufbeschwören. Um einen 'Heraclius' vollends, dem man vielmehr wünschen möchte, dass Corneille ein herzhafteres Plagiat an Calderon's Drama begangen hätte. Ein Federkrieg, um einen 'Heraclius' entbrannt, der, inabsicht auf poetisches Interesse und dramatisches Genie, Calderon's Stück so ähnlich sieht, wie ein Mondkalb dem Mann im Monde, oder ein verfitzter Knäuel von grauer Wolle einem farbenreichen Kunstgewebe. Auch gilt der Federkrieg nicht sowohl dem Plagiate, als der Priorität beider Stücke, die, nach den ersten Ausgaben bestimmt, da Calderon's 'En esta Vida' erst 1664, Corneille's 'Heraclius' bereits 1647 im Druck erschien, letzterem gebühren würde. Gleichwohl hatte Voltaire[2], dessen kritisches Luchsauge,

1) „J'ai falsifié la naissance de ce dernier (Héraclius), pour lui en donner une plus illustre, en le faisant fils de Maurice, bien qu'el ne le fût que d'un préteur d'Afrique" . . . Exam. — 2) Einleitung zum Heraclio in Voltaire's bekannter, 1764 in zehn Bänden erschienener Prachtausgabe von Corneille's Bühnenstücken (Théâtre de Corneille) mit Voltaire's von kritischen Bosheiten strotzendem Commentar. t. V. Garcia de la Huerta misst, im Prologo zu seinem Teatro Español, Vol-

wo es nicht durch Malicen und Eitelkeit getrübt war, in der Regel scharf und richtig sah, aufgrund einer in beiden Dramen übereinstimmenden Stelle [1]), das Früherrecht dem Spanier zuerkannt, indem sich wohl Corneille öfters auf dem fahlen Pferde erschlichener und verholener Aneignung aus spanischen Dramen hatte betreffen lassen; dem Calderon dagegen keine Plünderung französischer Stücke nachzuweisen ist, schon deshalb nicht, weil er kein Französisch konnte, wie Hartzenbusch gegen Viguier und Philaretes Châles, die vom Voltaire nur die Malice und die Eitelkeit, nicht aber das kritische Luchsauge erbten, und neuerdings für die Priorität des Corneille'schen 'Heraclius' gläserne Lanzen brachen, geltend macht. [2]) Von der grössten Unwahrscheinlichkeit abgesehen, dass ein Crösus wie Calderon, einem Irus, wie Corneille, den einzigen Bettelpfennig hätte rauben sollen, um den Pfennig seinen unermesslichen Schätzen einzuverleiben! [3]) —

---

taire, gelegentlich der Auslassungen desselben über Corneille's Heraclio und Calderon's gleichstoffiges Drama, mit dem Maasse, womit Voltaire den Calderon, wegen dessen barbarischer Unwissenheit in Geschichte und Geographie, nicht sowohl misst, als mit den an seine kritische Geissel als Bleiknoten angehängten Maassgewichten peitscht.

1) ¡Ah venturoso Mauricio!
¡Ah, infeliz Focas! ¿Quien vió
Que para reinar no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieron del tuyo
Serlo para morir, dos?
(En esta vida. I. esc. X.)

„Oh malheureux Focas! oh trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'eu puis trouver pour regner après moi."
(Heracl. IV. Sc. IV.)

2) Calderon pues, testigos sus entremeses, no sabía el frances. a. a. O. p. 662. — 3) Mr. Hypolyte Lucas entscheidet sich (Hist. phil. et litter. de Théâtre franç. p. 66), in Rücksicht auf die von Corneille ausgebeutete spanische Fundgrube, zugunsten der Priorität von Calderon's Drama, unbefangener, als Viguier, der in seinen Anecdotes littéraires sur Pierre Corneille, sich auf das Zeugniss des Jesuiten-Paters Tournemine beruft — Belzebub auf Belial's Zeugniss! — dass Calderon nach dem Pyrenäen-Frieden, der die Pyrenäen bekanntlich der Erde gleich machte, sich in Paris einige Zeit aufhielt (1660), wo der spanische Hofdichter den Hera-

In Rücksicht auf die Ausführlichkeit unsrer Erörterung beider „symbolischer" Dramen, glauben wir auf einen Erlass der Zergliederung von Calderon's aus allen Tonarten mit Gloria in excelsis angejauchzten [1] „Tochter der Luft, erster und zweiter Theil" [2], bei unseren Lesern zählen zu dürfen. Denn sie halten es gewiss, gleich uns, mit Goethe's von Immermann bezielter Ansicht über dieses Drama. [3] Goethe's Worte treffen zwar auch indirect die „Tochter der Luft", wenn er sie nicht wohl gar von der 'Absurdität', inbetracht der „Vorzüglichkeit des Gegenstandes", verglichen mit andern Calderon'schen Stücken, wo „der Stoff beleidigt", ausnimmt. Will nun aber Immermann, im Widerspruchseifer, Goethe's „Absurd" durchaus auf „die Tochter der Luft" beziehen, so nehmen wir ihn beim Wort, das er Goethen zwischen die Zeilen geschoben, und unsrer Ansicht von diesem Drama aus der Seele gesprochen. Absurd will uns vorweg erscheinen: dass Semiramis, ein Kind der Gewaltliebe [4], zur „Tochter der

---

clius des grossen Corneille kennen gelernt hätte. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Calderon bei dieser Gelegenheit eigens Französisch gelernt, um jene oben angeführte Stelle aus Corneille übersetzen und in sein lange vor 1647 geschriebenes Drama 'En esta Vida' aufnehmen zu können. In Spanien weiss man von dieser Reise Calderon's nach Paris, die ihn der Jesuitenpater machen lässt, nicht das Mindeste. En este viage todo es mentira. Vgl. Hartzenb. p. 704.

1) Aus vollster Kehle von Karl Immermann (Schriften, Thl. XIII. S. 247), der Calderon's Fata-Morgana-Schicksalsdramen gegen Goethe, der die Ausführung „absurd" genannt, mit aller Begeisterung eines dramatischen Halbdichters und eines Dramaturgen von zweifelhafter Vollgültigkeit, bis über die Mutter der Tochter der Luft, bis in die Wolken erhebt und bis über die Wolkenpuppen emporjubelt. — 2) La Hija del aire, dos partes, impresas en 1664 (tom. III. de Comedias de Calderon). — 3) So eigentlich spricht dies Goethe, in speciellem Bezug auf Calderon's „Tochter der Luft", nicht aus. Er beklagt nur im Allgemeinen, dass Calderon sich oft „genöthigt" gesehen, „düsterem Wahn zu fröhnen" und „das Absurde vergöttern zu müssen". (W. Bd. 35. S. 433.)

4) Semir. Doch sie (Venus) liess ihn seine Schöne
Finden auf den öden Triften
Dieses Bergs, wo der Verwegne
Frevel übt, als Lohn des Dienstes
— — — Verübung
Schnöder Zwangthat — —

Luft" aus freier Faust erhöht wird. Sie erzählt in ihrem, dem Menon abgelegten Bericht ihre von denselben Schreckenszeichen, welche „im Leben ein Traum", als Sigismundo zur Welt kam, eintraten, begleitete Geburt: sie hätte den Mutterschooss als „menschgewordene Viper" durchbrochen [1]), und sey dann von Vögeln, die der neugebornen Viper die Göttin Venus, „der Luft wahre Göttin", als Ammen zugeschickt [2]), mit Milchspeisen genährt worden. Venus wird hier, kraft einer Stegreifsmythologie, zur Göttin der Luft gemacht — wohl! Wie kamst Du, aber Du, Semiramis, kann Menon fragen, zu dieser Tochterschaft? Semiramis greift der Frage mit dem Bescheide vor:

Und da, wer in Syriens Sprache
Einen Vogel nennet, diesen
Nennt Semiramis, so gab er [3])
Mir den Namen, weil ich wirklich
Tochter bin der Luft und Vögel,
Die mich vormundschaftlich schirmten. [4])

— — — — — — — —

Nun von der missgebornen
Liebe, dieser Bastardliebe
Stamm' ich her. *)

1) Pues vibora humana yo
Rompé aquel seno nativo.

Der syrischen Sage zufolge hat Aphrodite von der zu Askalon verehrten Göttin Derketo beleidigt, in ihr eine heisse Liebe zu einem jungen schönen Priester entzündet, mit dem Göttin Derketo eine Tochter erzeugt. Aus Scham stürzte sich Derketo in's Meer und ward in einen Fisch verwandelt. Das von ihr ausgesetzte Kind wurde im Gebirge von Waldtauben ernährt, und erhielt daher den Namen Semiramis, der „Waldtaube" auf Syrisch bedeutet. Vgl. Kreuzer, Symbol. II. S. 72. Gesch. d. Dram. V. S. 419.

2) Semir. Las aves, como en efecto
Diosa del aire, la envió . . .

3) ihr Pflegevater und Felsenkerkermeister, Tiresias, der im „Leben ein Traum", Clotaldo heisst.

4) Y como en la lingua siria
Quien dijo pajaro, dijo
Semiramis, este nombre

*) Desta especie de bastardo
Amor, de amor mal nacido,
Fui concepto.

Einer solchen Verfilzung mythologischer Symbolik: der griechischen, die Göttin Venus betreffend; der syrischen in Ansehung der Semiramis-Sage, sollte mit der Bezeichnung „absurd“ zu viel geschehen? Einer müssigen Sagen-Verfilzung, worin kein Fädchen jener mythologisch astrologischen Sage von der syrischen Fischtochter Semiramis, von jenen tiefen Naturideen, und kein Bewusstseyn derselben zu spüren. Und zu welchem Behufe diese Wirrfälschung in ein dilogisches Drama verschränkt? das nur denselben Gegensatz von Vorbestimmung und Selbstbestimmung, den wir im „Leben ein Traum“ so widerspruchsvoll und unausgeglichen durchgeführt fanden, auch hier zur Frage und zu fraglichem Austrag bringt, nur in noch potenzirterer Verwickelung und Zerfahrenheit der gehäuften Motive; in weit härterer und grausamerer Conflicten-Antithese, und mit ungleich grellerer, gewaltsam willkürlicher Symbolisirung. Zu welchem Behufe noch obenein? Behufs Illustration eines Tendenz-, eines Intentionsgedankens von gar zweifelhaft poetisch philosophischem Gehalte, und, da der Widerstreit nicht zu vollkommner Lösung gelangt, von höchst bedenklicher Katastrophenwürdigkeit.

Wenn Nino's Schwester, Infantin Irene, die den Menon liebt, von Semiramis verlangt, sie möchte sich stellen, als hasse sie den Menon [1]; wenn gleichzeitig und parallel zu diesem Ansinnen König Nino an Semiramis' Befreier, Anbeter und Verlobten, Menon, die gleichlautende Forderung stellt: er möchte nun der Semiramis die Liebe aufsagen und ihr seine Sinnesänderung zu verstehen geben [2]; wenn nun König Nino und Infanta Irene sich verstecken, um das Gespräch der Liebenden zu behorchen, und Menon und Semiramis par ordre de Muphti sich angrollen, mit den widersprechendsten Empfindungen im Herzen, in Aparte's,

---

Me puso, por haber sido
Hija del aire y de las aves
Que son los tutores mios.

1) Irene. Und ihm selbst gieb zu verstehen,
Er sey Dir verhasst, auf solche
Weise, dass, verhasst sich sehend,
Auch er hasse.

2) Nino. Geh, und gieb ihr zu verstehen
Wie Dein Herz verändert war.

und einander den Liebeshandel und die Heirath kündigen, und König und Infanta aus dem Versteck hervor die auf Commando sich Verzwistenden immer wieder zusammenhetzen und die Taubengefütterte mit ihrem zärtlichen Täuberich, wie zwei Kampfhähne, auf einander putschen, die mit den angeschnallten Sporen sich gegenseitig zerkratzen müssen, während sie sich mit dem Schnäbeln als Turteltauben beissen [1]) — verlästert man diese, für ein sagenhaft angelegtes und als solches auch durchgeführtes syrisch mythologisches Trauerspiel durchaus salonkomödienhaft gefärbten Scenen, wenn man sie als „absurd" ablehnt? die Gemeinörtlichkeit und Immerwiederkehr solcher Versteck- und Täuschungssituationen in Calderon's Komödien ganz aus dem Spiele gelassen. Menon's Blendung, als blosses Eifersuchtsgelüst, ist eine tückisch scheussliche Grausamkeit, nachdem ihm der König, auf Fürbitte der Semiramis, scheinbar Leben und Freiheit geschenkt, ein krasser Theaterstreich als blendende Faustschläge der dramatischen Motivation in die Augen, eine That psychologisch-absurden Eifersuchtskitzels und kannibalisch sophistischen Tyrannenmuthwills. Semiramis' selbstgeständliche und Menon ins Angesicht ausgesprochene Beweggründe beim Erbitten seines Lebens, um sich nämlich gegen Menon, für ihr von ihm gerettetes Leben, abzufinden [2]), sind so herzlos, dass die Heroine tragischer Geschicke, gerade wo sie eine Dankbarkeitspflicht zu erfüllen heuchelt, abstossend und widerwärtig wird. Ist das nicht, vom tragischen

---

1) Irene. Ha, was sprachst Du?
Menon. Ha, was thatst Du?
Sem. Nichts Versagtes.
Menon. Nichts Verbotnes.
Irene. König!
Nino. Wie, Du hier Irene?
Sem. Ich bin hin!
Menon. Ich bin verloren!

2) Sem. — So zahl' ich ihm,
Und so muss er frei mich geben,
Da die Abrechnung geschlossen.
Dann verdank' ich ihm Ein Leben,
Und ich gab ihm nun ein andres,
So ist ihm kein Recht zuständig
Gegen mich.

Interesse aus betrachtet, widersinnig, absurd? Wie soll man des geblendeten Menon in freudig huldigender Stimmung begonnenen, an die von Nino zu seiner Königin gekrönte Semiramis gerichteten Glückwunsch, der sich ihm, gegen seinen Willen, im Munde zur Fluchprophezeihung umkehrt [1], wie diese psychologisch unerklärliche und nebenbei fatalistisch staarblinde Volte — blinder als Menon selbst — wie soll man sie anders nennen, als ungereimt, als absurd? — Bileam mit umgekehrter Zunge im Handumwenden, aus dem Stegreif! Das Wunder aller Wunder: ein psychologisches Wunder! In einer Tragödie, das unmöglichste Wunder! Das Wunder der Absurdität schlechthin! Mit einer Ohrfeige der Göttin Diana in's Gesicht [2], die, als der Venus Gegenpart, ihren Groll in einen furchtbaren das Absurde absurdiren-

---

1) Menon. Stolz und freudig, dass Dir huld'gen
Heut' die Reiche von Assyrien —
Bring' ich meinen Glückwunsch Dir . . .
Ich will, that'st Du gleich mir Unrecht,
Leben Dir, Triumph und Herrschaft — —
Doch hier wechsle meine Zunge,
Nicht nach Willkür, nach dem neuen
Geist, der jetzt in meinen Busen
Niederströmt. Ein unbekanntes
Etwas reisst mich zum erzwungnen
Wunsche hin, dass nicht Dir werde
Leben, Herrschaft, noch Triumph — —

— — — — — —

Pero aquí mi voz se mude,
No a mi abitrio, sino al nuevo
Espiritu que se infunde
En mi pecho; pues me obliga
No sé quien á que articule
Las forzadas voces, que
Ni vivas, reines, ni triunfes . .

2) Nino. — keine
Vorbedeutung macht mich stutzen,
— trotz allen
Wunderzeichen —
— bin ich Dein Gatte.
Semir. Deine Gattin ich, versuchet
Auch durch dieses Graun Diana
Meinen Ruhm hier zu verdunkeln.

den Donnerwetter entladet, krönt die gekrönte Semiramis ihren absurden — oder, wie es der Gracioso Chato, den ersten Theil des Drama's beschliessend, graciöser ausdrückt [1]), ihren „thörichten", nicht sowohl heroischen, als dünkelvollen Hochmuth.

Der zweite Theil der „Tochter der Luft" schöpft das von Goethe den Calderon'schen Problemen und Stoffen zur Last gelegte „Absurde" so tief aus dem Schoosse der Handlung selbst, dass es dieser, dass es der Behandlung und nicht dem Gegenstande über den Kopf kommt. Nur ein paar Beispiele als Schlussbelege! Ein Charakter, wie Semiramis, die Alles ihrem wilden Hochmuth und ihrer ungeheuerlichen Herrschsucht opfert, ist es psychologisch denkbar, dass ein solcher Charakter aus Verdruss über den Undank der Babylonier, die ihrem Sohne Ninias huldigen, sich von der Regierung zurückzieht, und durch diesen Rückzug das Volk aufs empfindliche zu strafen glauben kann? [2]) Wie thöricht, unsinnig und absurd bei ihrem herrschwüthigen Charakter sie gehandelt, zeigt die Folge. Leben und nicht herrschen, erscheint ihr nun, nach der Thronentsagung aus schwächlicher Gereiztheit, so unerträglich, so unmöglich [3]), dass sie, behufs

---

1) Chato (zu den Zuschauern).
Hören Eu'r Gnaden mich
Zwischen allem dem Gerimpel!
Diese Thörin, seht Ihr, bleibet
Königin . . .
Que esta loca quede
Hecha reina.

2) Sem. (zum Volk).
— an Euch allen nehm' ich
Jetzt mit besserem Beginnen
Beste Rache; und die sey,
Dass, weil Ihr mich nicht verdienet,
Ihr mich nun verliert. Von heut' an
Leg' ich die Regierung nieder . . .

3) Semir. (zu Admiral Phryxus).
Wenn dieses Herz, das mir den Busen dehnet,
Die ganze Welt für sich zu enge wähnet:
Wie, glaubst Du, dass ein schnöd' Gemach, für meine
Lebend'ge Leich' ein schmales Grab, ihm scheine?
Ich, Phryxus, längst bereuend,
Dass ich mich so, dem eignen Leben dräuend,

Wiedererlangung der Herrschaft, zu jenem auf die wunderbare Aehnlichkeit mit ihrem Sohne fussenden Auskunftsmittel greift, dessen Abenteuerlichkeit die Semiramisgeschichten und Vor-Calderon'schen Semiramis-Dramen freilich zu verantworten haben, dessen Unwahrscheinlichkeit aber erst in einem Schauspiel sich zum Absurden zuspitzt. Um des zweiten Theiles dritten Act nicht gegen die beiden ersten unverdient zurückzusetzen, lassen wir auch ihn ein Beispiel wenigstens von psychologischer Verkehrtheit beisteuern, von Widersinn, von absurdem Verstoss, mit einem Wort, gegen das eigne, im Zwecke der Wiederergreifung der Herrschaftsgewalt von Semiramis angewandte Auskunftsmittel: die fabelhafte Aehnlichkeit mit ihrem Sohne Ninias, indem sie, gleich beim ersten Gebrauch, den sie davon macht, durch den Widerruf aller, tagsvorher von Ninias verfügten Anordnungen und durch Umkehrung derselben in's Gegentheil [1]) die dabei Betheiligten so verblüffend vor den Kopf stösst, dass diese aus der einfachen logischen Folgerung: die Mutter sehe ihrem Sohne ganz so zum Verwechseln ähnlich, wie der Sohn der Mutter, nothwendig und unfehlbar auf den Gedanken kommen mussten, diese schreiende plötzliche Sinnesänderung könne nur von der Mutter ausgehen. Nach aller psychologischen Wahrscheinlichkeit mussten die Betroffenen diese Schlussfolgerung ziehen, es sey denn dass die, als ihr Sohn Ninias, sich selber ins Gesicht schlagende Semiramis, bei

Gerächt an diesem Herzen,
Leb' — ist dies Leben — in Verzweiflungsschmerzen:
Mich ängstet diese Ruhe,
Die Einsamkeit wird mir zur Todesruhe . . .

1) Einen Soldaten, der gestern vom jungen König belohnt worden, befiehlt sie am höchsten Mauerzacken aufzuhängen. Die von Choto überreichte, tagszuvor vom jungen König ihm ausgestellte, Anweisung auf hundert Thaler zerreisst sie dem alten Gracioso vor der Nase, und lässt ihn, als Extragratification an den Pfahl ketten. Den Lidoro, der für seine an dem jungen König gestern erst, erworbenen Verdienste mindestens das goldene Vliess erwartet, heisst sie in's tiefste Verliess werfen. Kurz, die Mutter beutet ihre märchenhafte Aehnlichkeit mit dem Sohn dergestalt aus, dass Ninias erst die unverwerflichsten Beweise von Verrücktheit öffentlich vor seinem Volke müsste geliefert haben, damit dieses die Mutter für den Sohn halte.

ihrem allseitigen vor den Kopf Stossen, den Opfern desselben das zur Erkenntniss des Absurden befähigende Gehirnorgan eingestossen und dienstunfähig gemacht hätte.

Dass Semiramis, als Ninias, sich vor ihrem Ende noch rasch in ihren General, Licas, verliebt, der ein Verhältniss mit ihrer Hofdame, Libia, hat, nur damit das obligate Eifersuchtspathos nicht aus dem Spiele bleibe, diese von der Tochter der Luft aus der Luft gegriffene Absurdität mag das Schema der Calderon'schen Komödie auf seine mit der Kopfhaut verwachsene Kappe nehmen. Wir eilen zur Katastrophe, dem Strahlenschweife dieses von Absurditäten glänzenden, und desshalb zumeist angestaunten Drama-Kometen. Semiramis stürzt in der letzten Schlacht gegen Lidoro, König von Lydien, von Pfeilen durchbohrt, symbolisch von einer Anhöhe herab, den Sturz vom Gipfel ihrer Macht versinnbildlichend, mit so viel Pfeilen im Leibe, als Strahlen in gedachtem Schweifstern stecken, der, in Ansehung seiner fulgurirenden Leuchtdünste auch ein blendendes Symbol, als Sohn der Luft; absurd in Glanzesherrlichkeit; als Himmelskörper, als flammendes Meteor von so vielen feurigen Haaren umweht, als Spiesse und Bolzen der Tochter der Luft im meteorischen Leibe haften, die mit fliegenden Haaren von der Toilette hinweg in die Schlacht, und aus derselben wieder zur Toilette zurück, kometenhaft absurd und parabolisch, gestürzt war, und die nun am Boden ächzend schreit: „Helft, ihr Mächte droben!" Und nun die Gewissen folternden Todesvisionen, wovon die Tochter der Luft, entsetzt ob des alten, aus dem Kerker entsprungenen Gracioso rasselnden Ketten, geschüttelt wird! Verzweiflungsdelirien, die Val. Schmidt „zu dem Meisterhaftesten" zählt, „was je gedichtet worden ist", und, in kritischen Verzückungsdelirien, der Katastrophe von Shakspeare's Richard III. an die Seite stellt [1]), welche Katastrophe doch eben nur mit solcher geschichtlich poetischen Gewalt wirkt, weil Richard's Nemesis aus dem Innern seines Charakters und seiner geschichtlichen, durch diesen dämonisirten Mission medusisch hervorbricht; während Calderon's Semiramis der Göttin Diana die Ehre giebt, und ihren Untergang dem über Venus errungnen Siege der Diana in Rechnung stellt, die sie nur aus Tücke hatte

1) S. 365.

leben lassen, bis sich die Schickungsloose erfüllt, die sie, die Tochter der Luft, zum Ungeheuer vorbestimmt [1], im Widerstreit zum Tendenzgedanken, der, wie im „Leben ein Traum", den Sieg der menschlichen Willensfreiheit über die „Schickungsloose" doch hinausführen und feiern sollte. Der Mangel an innerem logisch-psychologischen Zusammenhange, die im Dienste blendender Theatereffecte frohnende und scharwerkende Motivation tritt auch hier bei Semiramis' Todeskampf in Chato's, der sterbenden Herrin das Gewissen, als Grabgeläute, aufregenden, Kettengeklirre flagrant zutage [2], dessen Zufälligkeit mit der Schellenkappe der Parodie in die Visionsagonie der Königin hineinklingelt, und die beabsichtigte tragische Wirkung auf den Kopf stellt. Wenn solche Verachtung eines endgültigen bezweckten Erschütte-

1) Semir. Hast Du endlich doch, Diana,
Ueber Venus Dich erhoben!
Denn Du liessest nur mich leben,
Bis die strengen Schicksalsloose
Sich erfüllt, die mit furchtbaren
Zeichen mir und Wundern drohten,
Dass ich grausam, stolz, tyrannisch
Sollte seyn, und, mit des Mordes
Schuld befleckt, den Tod empfahn,
Von der Höh' hinab geworfen.

2) Semir. Welch ein dumpfes, grauenvolles
Kettenrasseln mischt sich hier
In das wilde Schlachtgetobe?
Chato. Ketten sind's, von einem Windhund,
Der auf Hasenjagd gezogen
In's Gebirg, und selber ist
Hund und Has' in Eins gegossen.
Semir. Was von mir verlangst Du, Menon,
Dein Gesicht mit Blut beflossen?
Was von mir verlangst Du, Venus,
Mit dem Antlitz, bleich, voll Moder?

Als improvisirte Schreckwirkung von Chato's mürrischem Kettenrasseln — traun, die eigentliche Gipfelhöhe, von welcher „der Tochter der Luft" erster und zweiter Theil herabstürzt, von sämmtlichen Pfeilen durchbohrt, die in Diana's Köcher sitzen!

Tochter war ich ja der Luft,
Und in ihr verfliesst mein Odem.
(Sie stirbt.)

rungseindrucks nicht absurd ist, so hat das Absurde seinen Thron in der Tragödie des Aeschylos, Sophokles, vor Allem in Shakspeare's Richard III. aufgeschlagen und Val. Schmidt's, zur Verherrlichung Calderon's, in Schwung gesetzte Gleichstellung von Semiramis' Tod mit dem Richard's III. wäre das Absurde an sich, als kritisches Urtheil, da sie das „Musterhafteste, was je gedichtet worden", mit dessen absolutem Gegentheil auf Eine Bank setzt.

Die Quellen,woraus Calderon die Anregungen zu seiner Hija del aire geschöpft haben mochte, dürften wohl weniger in den, ursprünglich aus Ktesias'[1]) Berichten entflossenen Nachrichten über Semiramis in Diodor's Geschichten (namentlich II. 4), als in des Italieners Muzio Manfredi Tragedia 'Semiramide', und noch wahrscheinlicher in desselben Festspiele 'Semiramide Boscareccia'[2]) zu suchen seyn. Was Calderon der Semiramis seines Vorgängers und Landsmannes Cristobal de Virues abgesehen, wird der Leser wohl selbst an Ort und Stelle herausfinden.[3])

Eine der Delicen für den romantischen haut-goût der Schlegelianer: Calderon's

La Devocion de la Cruz[4])
(Die Andacht zum Kreuze),

womit Val. Schmidt die Reihe von Calderon's „Geistlichen Schauspielen" eröffnet, und dem deutschen Leser durch A. W. Schlegel's Musterübersetzung hinreichend bekannt, weist unser Geschmack mit Ekelschauder als destillirten Teufelsquark ab. Ein Scheul und Greul ist uns dieses Drama zuvörderst durch das Grundmotiv, das es grade für den Gaumen der hysteri-

---

1) Arzt von Knidos, lebte um 400 vor Chr. am Hofe des Artaxerxes Menon. Schrieb Münchhausiaden über assyrische und indische Geschichte (India), wovon sich Bruchstücke bei Athenäus und in der Bibl. d. Photius erhalten haben. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 408 ff. und S. 419. — 3) XI. S. 221 f. Lope de Vega's in der mehrerwähnten Vorrede zu seinem Peregrino en su patria unter den bis dahin (1604) von ihm verfassten Stücken mit aufgezähltes Schauspiel: La Semiramis hat sich unserem Fernrohr in den Nebelflecken jener Liste von Dramentiteln entzogen. — 4) gedr. 1634 in der Parte 28 de Com. de varios aut. Huesca, unter dem Titel: 'La Cruz en la Sepultura', „das Kreuz beim Begräbniss", und dem Lope de Vega zugeschrieben.

schen Romantik zum Leckerbissen macht, und das ihm selbst für minder nach spanisch-katholischem Stinkasand lüsterne Feinzüngler, durch den Abstich des widerlichen Thema's gegen die kochkünstlerische Meisterschaft der dramatischen Zubereitung, den stechenden Reiz eines pikanten Zungenkitzels verleiht. Uns schaudert diese „Andacht" vor Allem desshalb an, weil sie das ehrwürdigste Bildzeichen des Christusglaubens, als einen mit den grellsten, aus unbewusstem Brudermord, unbewusster Blutschande, aus den greuelvollsten Lastern und Verbrechen gemischten Farben inbrünstig-scheusslich übertünchten, herausgeputzten und geschmückten Fetischklotz zu dumpfsinniger, götzenhaft-fanatischer Anbetung aufrichtet. Uns widert dieses Schauspiel auch desswegen an, weil es das typische, etikettensteife, raffinirt-casuistische, gekünstelt doctrinäre Verwickelungsschema als trügerisches Situationsnetz ausspannt, mit den zuckenden, von mörderisch feinen und versteckten Angeln, voll Wider- und Doppelhaken, zerfleischten Herzen einer wahnbethörten Familie als Köder, die von den grässlichsten Geschicken umstrickt wird, aus Schuld ihres Oberhauptes, eines Vaters und Gatten, der seine tugendhafte Gattin im Gebirge, bei der Geburt eines Zwillingspaars, nicht blos in eingebildeter, aus der Luft gegriffener Eifersucht, blossen Verdachts halber, grausam erwürgt — der dieses schuldlose, tugendhafte Weib beim Gebären seines Kinderpaares, „in der Wehen Schauer", mit dem klarsten Bewusstseyn, und erfüllt von der Ueberzeugung ihrer ehelichen Treue und Tugend, schlachtet, weil er einmal den Verdacht geschöpft hat, und der Mordwuth freien Lauf lassen muss, wie das Scheusal selbst seiner Tochter Julia erzählt [1]); und dann des Weiteren und Breiteren in seinem Monolog [2]), von der beliebten Heerwurm-

1) Curcio. Nicht für Wahrheit will ich's geben,
Aber wen sein Blut geadelt,
Der bedarf nicht Ueberzeugung,
Denn ihm g'nügt schon der Gedanke.
No digo que verdad sea;
Mas quien tiene sangre hidalga,
No ha de aguardar á creer
Que el imaginar le basta. — I. esc. 8.

2) Curc. Hast Du, sprach sie da, mein Gatte,
Hast Du etwa können glauben,

länge, auseinandersetzt. Hat der crasseste Fatalitätsglaube jemals abscheulichere Beweggründe ausgeklügelt? Diese Psychologie einer raffinirten Geistesverwilderung drückt dem Kunstverstande, dem Gemüth und der Seelenbildung des Dichters ein unauslöschliches Brandmal auf, ein um so schimpflicheres, wenn er diese Malayen-Sophistik, womit er seine überkünstlichen Motivirungsspitzen, wie die Malayen ihre Pfeile mit Upasgift, tränkte — wenn er sie aus dem Upasbaum seiner Nationalität zog, und die damit bestrichnen Pfeilspitzen seiner dramatischen Seelenconflicte auf Stiele schraubte, die er aus den andachtbrünstig vom Holze des

---

Dass ich mich an Dir vergangen,
So nimm Rach' am schuld'gen Haupte.
Durch dies Kreuz, das ich umarme,
(Vor uns stand eins), sey's beglaubigt,
Fuhr sie fort, dass ich Dir nimmer
Meine Treu verletzt, Du Trauter,
Noch Dir Schmach gethan . . .
Da nun hätt' ich reuevoll
Gerne mich vor ihr im Staube
Hingeworfen, denn die Unschuld
Leuchtet' ihr aus Mien' und Augen.
Wer Verrath gedenkt zu üben,
Mag es erst wohl überschauen:
Hat er einmal sich erklärt,
Mocht' er's auch zurück dann kaufen,
Muss er doch die That vollenden,
Um sein Recht nur zu behaupten.*)
Ich also, nicht weil ich zweifelnd
Der Rechtfertigung nicht traute,
Sondern weil ich so den Frevel
Besser zu beschön'gen glaubte,
Hob den Arm ergrimmt empor
Und ich zielt' auf sie mit tausend
Stichen.

Wenn die Stiche nicht trafen, so dankte es die Kreissende einem Wunder, das seine Dolchstösse zu einem Gaukelspiel äffte:

Doch verwundet' ich
Blos die Luft mit eitlem Gaukeln. II. 8.

---

*) Por decir que tuvo causa
Lo ha de llevar delante.

nationalen Upasbaum gezimmerten Kreuzespfählen schnitzte, und wunder wie schmuck und prächtig, mit theatralischen Spannungseffecten und poetischen Floskeln, als des Giftbaumes Purpurblumen, aufs zierlichste umwand und aufputzte. Der Bauerntölpel Gil ist der Einzige, der, Dank sey's dem gleichfalls conventionellen, aber immerhin wohlthuenden Contrast parodistischer Manier — der Einzige, der den Funken Menschenverstand in seiner Rüpelbrust, wenn auch unwissentlich, verheimlicht, und des Dichters Menschenehre, aber leider auch diesem unbewusst, retten zu wollen, scheinen könnte. Gil kommt, an der Hand des dritten Acts, mit vielen Kreuzen, wie ein Feldmarschall oder Reichskanzler, daher, „und einem sehr grossen Kreuz auf der Brust", und lässt sich, dem entsprechend, bedeutsam-einfältiglich vernehmen:

Der Eusebio, wie sie sagen,
Hält das Kreuz in hohen Ehren,
Drum will ich, ihn abzuwehren,
Es von Kopf zu Füssen tragen. [1])

Des Dichters und seines Drama's leibhaftig Ebenbild! Von Kopf bis Fuss, nichts als Kreuze. Ein Kreuz, und auch versteckt, wie Gil, in einem Dornstrauch [2]), einem figürlichen zwar von dornigen Antithesen — den spitzigsten Situationstacheln, woran blutige Hautstücke der dramatischen Situation hängen. Der ehrliche Gil! Wie Saul zog er aus, um seine verunglückte Eselin zu

---

1) Gil. (Con muchas cruces y una muy grande al pecho.)
De la cruz, dicen que es
Devoto Eusebio; y así,
He salido armado aquí
De la cabeza á los pies.

2) Gil. Und so will ich mich hier drücken
In das Dorngesträuch, und gucken —
Ei, das sticht ja ganz unsäglich!
Wie mein Finger biegt die Dornen,
Unten, oben, hinten, vornen
Richten sie mich zu ganz kläglich.
Nirgends kann ich stille sitzen,
Rühr' ich mich, werd' ich zerrissen
Mehr als von Gewissensbissen . . .

suchen, und fand, wenn just keine Krone — in Spanien ein eben nicht sonderlicher Glücksfund! — so doch eine Schellenkappe, womit Gil, als Bauer-Gracioso, recht neckisch-vergnüglich zwischendurch klingelt, in erwünschter Parodirung all dieser greulichen, den Geist des Christenthums befleckenden und die Idee der Menschheitserlösung zur wahren Gotteserkenntniss durch heiligen Lebenswandel und schuldlos erlittenen Kreuzestod, in's Gegentheil verzerrenden „Andacht"-Fratzen: in den Greueldienst eines mit dem zum Fetisch verdumpften Abzeichen geistiger Heilssinnbildlichkeit Götzenschande treibenden Schamanenthums. Die in Geburtswehen das Kreuz umfassende, ihre Unschuld bei des Heilands Martersymbol betheuernde Gattin mordet, wissen wir schon, ihr Gatte und Vater des ihrem Schooss entrungenen Zwillingspaars mit wiederholten Dolchstössen, im festen Glauben an seiner Gattin Unschuld, aus blossem, obligatem Eifersuchtsehren-Cannibalismus. Die Wunderkraft des Kreuzpfahles, bei welchem die Gattin die Zwillingskinder gebar —, macht die Dolchstösse zur „Gaukelei", gleichzeitig aber auch die Gattin selbst, vonseiten des Dichters, zu einer Gaukelei, da über ihr Schicksal, ob schliesslich doch ermordet, keine Sylbe verlautet, und aus späteren verschleierten Andeutungen des Gatten, Curcio, ein dennoch vollzogener Mord zu vermuthen bleibt. Der Manier gemäss, die in jener Abfassungszeit, in den dreissiger Jahren, bei Calderon typisch ist, dass er nämlich die Erzählungen plötzlich abbrechen lässt, theils der Spannung zulieb, theils um sie an andern Stellen, meist zum Schaden der Composition, zu ergänzen — schnappt auch hier Curcio mit seinem der Tochter abgestatteten Erzählungsberichte ab (I. 8.), um den bei Julia versteckten Eusebio nicht zu viel auf einmal errathen zu lassen, und schnappt auch weiterhin (II. 8.) mit seinem die Erzählung wieder aufnehmenden Monolog ab, ohne in der Folge einen Nachtragsaufschluss über seiner Gattin, Jaromira's, weiteres Geschick zu liefern. Lauter Verstösse gegen die Composition, als deren grösster und mustergültiger Kunstmeister Calderon nicht enthusiastisch genug von seinen Hierodulen gepriesen und bewundert werden kann.

Wie bei der Mutter, mischt sich die „Gaukelei" in des Kreuzes-Zeichens Wunderwirkung auch bei dem Zwillingspaar

Julia und Eusebio, der bekanntlich das Zeichen als Muttermal an der Brust auf die Welt mitgebracht. Der Findling Eusebio, mit seiner Herkunft unbekannt, glüht für die Schwester im schönsten Brillantfeuer der Incestliebe, in majorem gloriam des Wunderkreuzes, das in diesem Kunstfeuerwerk so herrlich wie auf der Sanct-Petruskuppel strahlt. Julia's Bruder, mithin auch Eusebio's, aber, diesem gegenüber, unbewusster Bruder, Lisardo, ward von Eusebio, dessen Bewerbung um die Schwester sich Lisardo verbittet, im Zweikampf ermordet, trotz Kreuzes Wunderkraft, auf die sich Eusebio, in seiner Erzählung betreffs seiner Geburt am Kreuze [1]), bei dem ihn, den Neugebornen, ein Schäfer gefunden, beruft; wie er denn auch, trotz dem Muttermalkreuzchen an der Brust, mit zahnlosen Säuglingskieferchen, aus Bosheit und ihm mit dem Kreuz angeborener Verruchtheit — so erzählt er selbst dem Lisardo — die Brüste der Amme zerriss [2]), und den, wenn auch damals als sein Bruder ihm noch unbekannten, aber als seiner Geliebten, als Julia's Bruder, wohlbekannten Lisardo im Duell tödtet, trotz des zu Tode verwundeten Lisardo flehentlichem Kreuzes-Anruf: „Bringe mich nicht um, bei jenem Kreuz, an welchem Christus starb!" Dass Christus für das Liebesheil aller Menschenkinder starb, für aller Menschen Zwillingsbruderliebe; nicht dafür starb, dass die Menschen, wider göttliches und bürgerliches Gesetz, aus Liebesbrunst und verrücktem Ehrenwahn sich gegenseitig spiessen, wie die Schwertfische, und einander Bäuche und Brüste aufschlitzen: Das kommt selbstverständlich bei einer „Andacht zum Kreuze" nicht in Frage, die ja eben, im lästerlichsten Widerspruch zu Jesu Heils- und Todeszwecke die ausschliessliche Andacht zum Kreuze, nicht zu dem Gekreuzigten und seinen Heilslehren, als

1) Euseb. — ich weiss nur, dass die erste
Wieg' am Fusse eines Kreuzes
War — — —
Drum Eusebio von dem Kreuz
Nenn' ich mich . . .

2) Euseb. Denn mit teuflischer Gewalt
Riss ich, noch nicht hatt' ich Zähne,
Wunden in die Brüste, die mir
Süsse Nahrung boten . . .

Glaubensartikel mit Feuer und Schwert, einschärft, gleichviel ob Inquisitionsfeuer, oder blutschänderisches Liebesbrunstfeuer, ob Ketzer vertilgendes Schwert oder brudermörderisches Duellschwert. Je schandvoller, je sündhafter und verbrecherischer gegen Gottes- und Menschensatzung, desto andächtiger, desto gottgefälliger die Andacht zum Kreuz, zum nackten baaren Querpfahl und dessen Zeichen, heilandlos, gottlos; je heilandloser, je gottloser, desto andachtsbrünstiger, desto heilgewisser; je verworfener der Anbeter, je ausgestossener von Gott und Menschheit, ein desto auserwählterer, mit allen Glaubensgnaden gesegneter Anbeter des Kreuzes. Und wär's der höllische Teufel, Satan in Person, der vor dem Querholz, als solchem, seine Andacht verrichtet, unbekümmert um Alles, was drum und dran hängt, um Heiland und dessen Lehre von Gott und dessen Gebote — „Andacht zum Kreuze", zum Pfahl im Fleische von Jesu Heilzweck — diese Andacht einzig und allein genügt, um den Teufel und Oberteufel selber heilig und selig zu sprechen. Ein lustiger Anblick! Hier, knieend vor dem vom Geiste Jesu und Gottes verlassenen Kreuze, das ohne diesen Geist, ohne Beziehung auf die weltheiligende, die Menschheit sittlichende Culturidee, den Sendungszweck Christi, ein Stück Holz ist wie jedes andere, — knieend vor diesem Stück Holz: hier, der leibhafte Teufel in brünstiger Andacht, der es zum Brandscheit für die Hölle betet; und neben ihm in gleichbrünstiger und verzückter Andacht vor Calderon's „Andacht zum Kreuz", Calderon's vergöttertem Schauspiel, knieend der „Gründer" des deutschen Calderon-Cultus, A. W. Schlegel, oder einer seiner ultraromantischen Busenjünger, so ein stockorthodoxer, Calderon-enthusiastischer Schlegelianer, ein Malsburg, ein Lorinser neben dem kreuzesandächtigen Teufel knieend! Oder noch lustiger! Ein Schlegelianischer Hegelianer, Karl Rosenkranz z. B., vor Calderon's „Andacht zum Kreuze" auf den Knieen liegend mit seinem kritischen Hokuspokus [1]) als Gebetbüchlein, das eine kauderwelsch-hegelsche Paraphrase des Hexenspruchs: „Schön ist hässlich, und hässlich schön", und diese Hexenparaphrase zum Hegel'schen Rosenkranz betend, von Stossseufzern, wie der unten

1) „Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus" u. s. w. 1829.

stehende [1]) begleitet — hei! der lustig-erbaulichen Kreuzes-Adoration!

1) „Nur für den, der sich nicht auf den eigenthümlichen Boden des spanisch-kirchlichen Katholicismus zu versetzen weiss, kann die der Andacht zum Kreuz zugrunde liegende Idee anstössig seyn, dem katholischen, mit der Reliquie und der Kraft heiliger Zeichen vertrauten Bewusstseyn gewiss nicht. Nur das unendliche Vertrauen des Glaubens an Gott, der sich in ewiger Liebe für uns an das Kreuz dahingegeben, rechtfertigt die Sündigen, und so nur werden beide, zur reuevollen Erkenntniss ihres Bösen gekommene Geschwister durch Anerkennung des Kreuzes mit Gott in Gnaden versöhnt" (a. a. O. S. 52). Missverstand und hineingehegelte Faselei an allen Ecken! „Die der Andacht zum Kreuze zugrunde liegende Idee" — welche ist sie? Die vollständige, von aller Lebensheiligungsidee durch Christus absehende und mit Haut und Haaren in's todte Holz des Kreuzes und dessen blosses Zeichen verwachsene Ideenlosigkeit. Nicht die Idee eines gottgeweihten, in Herzensreinheit und Unschuld der Vollkommenheit*) Gottes nacheifernden, Christi sittenheiligem Beispiel und Lehren nachlebenden Wandels; nicht die Idee einer Glaubensbeseligung durch diese Heilsverkündung Christi liegt der „Andacht zum Kreuze" zugrunde, nein, sondern eben nur die Andacht zum Kreuze schlechtweg; nicht die Andacht, aufgrund der Idee von Jesu Kreuzestod, sondern die Andacht zum todten Stück Holz, an welchem „Gott starb" in freiwilliger Uebernahme aller Weltsünden auf sein Haupt. Auf den Sünden der Menschen beruht die Bedeutung von Gottes Kreuzesmartertod; der Heil- und Sendungszweck seines Sohnes, der ohne diese Sünden zwecklos erschienen und gestorben wäre. Die sündige Menschheit, sie macht Christum zum Heiland, zum Gott-Erlöser. Die Sünden der Welt bilden die Essenz, das Wesen seiner Mission, ja seiner Gottheit. Jede Menschensünde ist ein Zuwachs an Herrlichkeit von Jesu Kreuzestod. Die Unendlichkeit der Sündengreuel bedingt die Unendlichkeit der Verdienste Christi. Das ist die alte und jede Gottesidee, Weltschöpfungsidee, Geschichtsidee, Menschheits- und Sittlichkeitsidee — und diese Ideen alle in einer gottmenschlichen Persönlichkeit dargestellt als höchste Culturmissionsidee — das ist die, alle diese Ideen vernichtende, zugrundrichtende Grundidee, auf welcher die „Andacht zum Kreuze" beruht, die auch Eusebio klar und positiv in einem Monolog ausspricht.**) Und ein solcher, alle Ideen auslöschen-

*) „Seyd vollkommen, wie Euer Vater im Himmel".

**) Euseb. Mich, den Sünder, zu begnaden,
Fleh' ich Dich (das Kreuz) nach heiligem Recht.
Für das sündliche Geschlecht
Hat Dich Gott auf sich geladen

Sonstige Wirkungen des Muttermalkreuzes auf der Brust des Schwester- und Bruderzwillings geben sich dem Eusebio

---

der Grundgedanke, was in aller Welt wär' er denn anders als die Gedankenlosigkeit, die Ideenlosigkeit selber? Ja, schlimmer, unendlich schlimmer! Tendenziöse Gedankenvernichtung, Ideentödtung; Kreuzigung des Geistes selbst, des dramatischen Ideengehalts: Dessen Bann und Verwünschung, durch Zauberfluch in einen Klotz erlösungslos eingekeilt, ihm einverleibt!

Und zu solchen hohen Gnaden
Hätt' er dennoch Dich erkoren,
Wär' auch Niemand sonst geboren:
So verdankst Du, Kreuz, sie mir,
Denn Gott starb ja nicht an Dir,
Wär' ich Sünder nicht verloren.
Pues Dios en ti padeció
Solo por los pecadores,
A mi me debes tus lôres;
Que por mi solo muriera
Dios, si mas mundo no hubiera;
Luego eres tú, Cruz, por mí,
Que Dios no muriera en tí,
Si yo pecador no fuera. (III. 11.)

Seinem Leben und seinen Thaten nach, ein Auswürfling der Hölle, identificirt Eusebio seine Verworfenheit und Verruchtheit mit dem Kreuz, worauf Jesus, in Erfüllung seiner Weltmission, gestorben; lästert Eusebio das von seiner greuelvollen Lasterhaftigkeit, wie von Christi heiligem Blut, getränkte Kreuz zu seinem Schandpfahl; schmäht, entwürdigt Eusebio den Gekreuzigten aus einem Lamme Gottes, das die Schuld der Menschheit auf sich nahm, zu seinem speciellen Sündenbock, der für ihn allein und zur Sühne seines Schandlebens hätte leiden und sich opfern müssen, wenn es auch keinen andern Missethäter ausser ihm gäbe! Und zur Rechtfertigung einer solchen ungeheuerlichen Blasphemie, aus der Idee des spanisch-kirchlichen Katholicismus heraus, einer Blasphemie, nicht blos gegen die Person und den Missionszweck Christi, sondern einer sündenfrechen, auf Lasterhaftigkeit pochenden, mit Schandthaten prahlenden Blasphemie gegen alles göttliche und menschliche Gebot, gegen alle Glaubenslehren civilisirter Völker, und vorallemaus gegen die christliche Religion nach jedem Bekenntniss — schrieb ein hegel'scher, damals noch in der Knospe eines Privatdocenten steckender Professor eine ästhetisch phantasmaproktische Apologie! Muss man nicht beim Lehrstuhl eines Docenten der absoluten Philosophie an Probsteins Barbierstuhl denken, der „für alle H— passt"? Sogar für einen trismegistischen, der

mehr als Zauber- denn Wunderwirkungen zu erkennen. Bei Julia's von ihm veranstalteter gewaltsamen Entführung aus dem Kloster z. B., wohin sie ihr Vater, Curcio, zur Strafe, wegen Eusebio's Bewerbung um sie und Lisardo's Ermordung durch ihn, gebracht hatte und wo sie Eusebio bereits als Braut Christi findet. Julia erwehrt sich der Flucht, mit standhaftem Widerstreben, und giebt nur seiner nichtswürdigen Drohung nach, dass er, weigere sie die Flucht, sie, die so leidenschaftlich Geliebte, als Anstifterin derselben anzeigen würde. Auch für diesen die Poesie des Liebesgemäldes befleckenden Zug muss die Sühnkraft des Zwillings-Kreuzchens auf der Brust aufkommen! Im Begriff, Julia aus der Klosterzelle auf die Leiter zu heben, bekommt Eusebio plötzlich Visionen. Er sieht Flammen aus Julia's Augen sprühen, und jedes ihrer Haare scheint ihm „ein Strahl von Wettern": „Solch Entsetzen wirkt in mir Das auf deiner Brust geseh'ne Kreuz". Und nun fordert er sie auf, ihr Klostergelübde zu halten; und nun grollt sie ob seiner Verschmähung, „eh' er sie besessen". Ein Misszug von brünstigem unbewussten Incestgelüste, die, vom Rosenkranz eines spanisch-kirchlich katholischen Standpunkt aus, sich in einen poetisch schönen und dramatisch geforderten Meisterzug umdeuten lässt, dank dem beim ersten Incestversuch von Eusebio erblickten Kreuzchen auf Julia's Busen; das selbstverständlich auch die Sünden gegen den guten Geschmack und die gute Sitte auf sich nimmt. Eusebio tritt, infolge der unversehenen Gesichte auf der Leiter, eiligst den Rückzug an, „bevor er den Preis besessen". Julia, die Braut des Herrn, keineswegs damit einverstanden, aber desto entschlossener,

heute über Kant's Kritik der praktischen Vernunft und den kategorischen Imperativ liest, morgen über Hegel's Phänomenologie, übermorgen über Calderon's „Andacht zum Kreuz" liest, und das Kunstwerk vom spanisch-kirchlich-katholischen Standpunkt aus illustrirend verherrlicht, dem Inquisitions-Standpunkt, auf welchem die spanisch-katholische Kirche aus Christi Kreuz Kleinholz für Scheiterhaufen schlug. Die einzige, eines Philosophen würdige „Andacht zum Kreuze", sollte man meinen, wäre die Andacht zum Kreuze im Knopfloch. Und wenn's gar den Busenfreund, mit dem der Rosenkranz Ein Herz und Eine Seele ist, wenn's gar den Güldenstern betrifft! Hui! Die Anbetung! Die Andacht! Eine doppelte Andacht: Zum Kreuz und zum Güldenstern zum Kreuz, und wär's auch nur ein Güldenstern zum Kreuz zweiter Klasse!

nachzusteigen, in voller „Zuversicht auf Gottes Gnade; wie viel Stern am Himmel glänzen, Wie viel Sand am Meer sich häufet, Wie viel Sonnenstäubchen schweben, Aller deren Zahl zusammen, Sey noch die geringste Menge Von den Sünden, welche Gott Kann verzeihn", vom Standpunkt der spanisch-katholischen Kirche nämlich, wenn auch nicht vom Standpunkt der dramatischen Poesie und der für alle kunstgebildeten Culturvölker gültigen Poetik.

Inzwischen haben, während sich „Christus Braut" den spanisch-kirchlichen Standpunkt in einem Monolog klar macht, haben die Gehülfen des Räuberhauptmanns Eusebio — Raubmord und Nothzucht ist selbstredend Eusebio's tägliches Gebet, sein frommes, kreuzandächtiges Tagewerk ist der Punkt auf's I des Standpunkts — die Leiter vom Fenster weggenommen, die Jacobsleiter, worauf die Engel des Nonnenraubs und des Incests auf und nieder steigen. So wie die Braut des Herrn die Scala Coeli vor der Nase so schnöde weggezogen bemerkt, kündigt sie dem himmlischen Bräutigam nun erst recht den Handel auf mit den fürchterlichsten Drohungen: „Weil du denn mir deine Gnade Weigerst, sollen meine Werke, des verzweiflungsvollen Weibes, In den Himmeln Scheu erwecken, In der weiten Welt Erstaunen, Bei der Folgezeit Entsetzen, Selbst die Feind' erfüll'n mit Schauder Und mit Graun die Hölle selber". — Und läuft den Räubern zu, spornstreichs in den wilden Wald, ihrem Eusebio auf den Hals, um ihn, mit dem Messer an der Kehle, zur Vollziehung des im Stiche gelassenen Klosterjungfer- und Jungfernraubs schlechtweg, und zur Vollziehung des unbewussten Incestes, vom Standpunkt der „Andacht zum Kreuze", anzuhalten, widrigenfalls einen Duellkampf mit ihr auszufechten. [1])

---

1) Jul. — zieh den Degen,
Denn ich sag' auf diese Weise,
Dass ich Dich zu morden komme.
— — — — — — — —
Euseb. Du in weltlich frechen Kleidern,
Wie kamst Du hierher, allein?
Sag', was soll dies?
Jul. Dein Verschmähen
Ist's, und meiner Freiheit Zeichen . . .

Inmittelst hat Vater Curcio, der, verrückterweise, die tugendreiche Mutter beim Gebären der Zwillinge erschlagen, statt diese bei der Geburt zu ersticken — Mannschaft aufgebracht, um Eusebio, Lisardo's unbewussten Brudermörder und bewusstvollen Waldräuber, einzufangen. Eusebio's Bande wird bewältigt, und wirft sich, ihren Hauptmann in den Händen des Feindes zurücklassend, in die unaufhaltsamste Flucht. Dies sehen und die Unaufhaltsamen — augenscheinlich kraft Wunderkreuz des Muttermals auf der Brust, — zum Stillstand bringen, um sich versammeln und, als stellvertretender Räuberhauptmnn, mit ihnen in den Kampf stürzen, behufs Eusebio's Befreiung, ist für die entsprungene Klosternonne das Werk eines Sprungs aus der Klosterzelle. Während dessen ist aber schon eine innere Umwandlung mit Eusebio und Vater Curcio vorgegangen, auf die Gefahr, dem Tendenzmotive des Stückes, wonach ausschliesslich durch dessen Wunderwirkung der Verwechslungsknoten sich lösen sollte, ins Gesicht zu schlagen. In Vater und Sohn tauchen stegreifliche Anwandlungen von Vaterschafts- und Kindschaftsahnungen auf, wovon bisher in keinem der Beiden das leiseste Anzeichen sich hatte regen wollen. [1]) An der Schwelle

Wisse, dass es mir nicht blos,
Sünden zu begeh'n, geschmeichelt,
Dass es jetzt noch meine Seele,
Sie zu wiederholen reizet.

Einen Hirten, der die im Wald Verirrte auf den rechten Weg wies, erstach sie „mit dem eigenen Messer, das er trug im Gürtel". Hierauf stiess sie einem Reisenden, der sie „höflich" auf sein Pferd nahm, das Messer in den Leib. Auf diesen kreuzbraven Meuchelmord aus freier Faust erstach sie einen Hirten und seine Frau, die sie beherbergt. Ihr frischestes klosterbräutliches Kreuzesandachts-Mordwerk war — erzählt sie selbst dem Eusebio — einen Jäger im Schlaf abzukehlen, und ihn der Waffen und Kleider zu berauben. Alles auf Rechnung des Muttermalkreuzchens, das sich ihr nicht genug für die ihm verschaffte Gelegenheit verpflichtet fühlen kann, die Gnadenfülle seiner Absolutionskraft über so viele gottgefällige und von Rosenkranz als ästhetisch-dramatisch gerechtfertigte Meuchelmorde — versteht sich immer vom besagten Standpunkt! — auszuschütten. Heil Dir im Rosenkranz!

1) Euseb. Zwar, ich weiss nicht, wie Du Ehrfurcht
Mir einflössest, dass ich Deinen
Grimm mehr scheu' als Deinen Degen.

der Katastrophe kommt zuerst die Stimme des Bluts zu Worte, die bisjetzt, von der Andacht zum Kreuze gebunden gleichsam, in ihr latent gelegen, erstickt im Kreuze unregsamer, als jene in einen Baumstamm verzauberten Seelen, deren Seufzerklagen doch mindestens zwischen Rinde und Borke sich verlautbaren, und ein stöhnendes Lebenszeichen von sich geben dürfen. Eusebio erstach seinen Bruder Lisardo im Zweikampf — die Blutstropfen stürzten aus der Wunde zuhauf, aber in keinem einzigen derselben kündigt sich auch nur ein hinsterbendes Echo als verhallender Klagelaut von Abel's Blut an, das doch zum Himmel schrie; weder beim röchelnden Lisardo, noch beim Brudermörder, Eusebio, ein Name, der, auf seinen griechischen Ursprung zurückgeführt, „fromm“ [1]) bedeutet. Und das ist Eusebio auch, kreuzfromm, dessen Brustkreuz vor seinem Herzen als Grabkreuz steht und Zeichen, dass in seinem Herzen öde Finsterniss graust; jedes menschliche Gefühl todt ist, verstorben und erloschen, nichts wie Grab und Kreuz. Dieselbe Herzensgrabesstille und Erstorbenheit jedes mahnenden Naturgefühls herrscht zwischen Eusebio und seiner Schwester, Julia; die Stimme, die sich aus diesem mit einem doppelten Kreuze bezeichneten Zwillingsherzensgrabe vernehmen lässt, ist die Stimme — o schaudervoll! — die Hyänenstimme einer Incestliebe, die, mit grauenhafter Nachahmung von Kinderstimmen, die unbewusste Blutschande, deren Leiche eben, aus dem Zwillingsherzensgrabe scharrt, und es beim blossen Scharren nur desshalb bewenden lässt, weil ihre blinde Hyänengier sich in die Kreuze verbissen, und so unwillkürlich selbst die Zähne festschlug und frassunfähig machte, die der Thierbändiger in das der wüthenden Bestie zugeworfene Stück Holz sich verhauen und einkeilen lässt.

Plötzlich wirft die Katastrophe — ein Phänomen, das uns schon öfter begegnete, nicht blos bei dem leichtfertig genialischen Lope, mit dem die Erfindung durchgeht, sondern auch bei dem als grösster Kunstmeister der spanisch dramatischen Technik bewun-

---

Curc. Ich gesteh's, zum grossen Theile
Ist es Dir geglückt, des Zornes
Wider Dich entflammten Eifer
Mir zu mildern.

1) εὐσεβής.

derten Calderon — plötzlich wirft auch hier die Katastrophe um reisst der Stimme der Natur das Knebelkreuz aus dem Munde und klemmt es sich selber in die Zähne. Diese Stimme kommt zwischen Vater und Sohn miteinmal zum Durchbruch; beim Sohn noch stärker und jäher, als beim Vater „der doch die Rücksicht übt und die Klemme der Katastrophe hinter einem Ringkampf mit dem Sohn maskirt, um ihr, beim Duell zwischen Vater und Sohn, aus der Zwickmühle zwischen Vater- oder Kindesmord mit guter Manier herauszuhelfen. [1]) Zugleich maskirt der körperliche Ringkampf allegorisch den vom verlarvten Vater- und Sohninstincte angeregten Wettstreit gegenseitiger Schonung. [2]) Dem

---

1) Euseb. Zwar
Red' ich, wie mein Herz mich heisset,
Ist der Sieg, den ich begehre,
Dir zu Füssen Dein Verzeihen
Zu erfleh'n; und hier den Degen
Streck' ich —

Das Degenkreuz voran, als Zeichen, dass er mit dem Degen zugleich das Andachtskreuz, obschon noch unbewusst, streckt.

Curc. Denke nicht, Eusebio,
Dass mich das Erbieten reize,
Dich mit Vortheil zu erlegen.
Hier ist auch mein Schwert — (beiseit) so meid' ich
Die Gefahr, ihn umzubringen. —
Und nun ringen lass' uns Beide.
(Sie ringen mit einander.)

Und die Katastrophe sieht zu mit dem Andachtskreuz zwischen den Zähnen und giebt keinen Laut von sich.

2) Euseb.
Ich weiss nicht, was Du musst
Vermögen auf das Herz in meiner Brust;
Denn trotz der Rach' und wüthendem Ergrimmen,
Will es in Thränen aus den Augen schwimmen . . .

Die Katastrophe wischt sich eine Thräne aus den Augen und verbeisst ihre Rührung in das Knebelkreuz.

Euseb.
Nimm Rach' an mir! Mein Leben
Ist, Herr, zu Deinen Füssen hingegeben.
Den Stahl des Edlen, ward er schon beleidigt,
Befleckt kein Blut des, der sich nicht vertheidigt.

doppelten Ringkampf, dem wirklichen, und dem figürlichen, macht eine Schaar Bauern ein Ende, worunter Gil, der sich nicht genug über den Schutz wundern kann, den Curcio dem Räuber und Mädchenschänder, gegen die ihn mit ihren Knüppeln bedrohende Bauernschaar, angedeihen lässt. [1]) Die Bauern treten den Vaterinstinct mit Füssen, fallen über Eusebio her, und klopfen ihn, sammt Sohnesinstinct, fechtend, von der Bühne. Nun stürzt dem Vater die Stimme des Bluts, wie ein Blutsturz aus dem Mund, fort über Stock und Block dem Sohn nach [2]), der, von den Bauern auf's Blut gehetzt, durch einen Sturz vom Felsen der väterlichen Stimme der Natur zuvorkommt, und nun, halb zerschmettert und im Blute schwimmend, jenen Sterbemonolog hält, woraus wir oben ein Paar Kraftstellen mitgetheilt, und so viel Andachtskreuze von sich sprudelt, wie beim Kehraustanze der Urnenhals Cotillon-Kreuze ausschüttet. In diesem Zustande, und nach Beichte ächzend, findet ihn Curcio, dessen nach des Sterbenden Herzschlag tastende Hand das Muttermalkreuz auf der Brust gewahrt, und der nun, der Erkennungsscene Thür und Thor öffnend, der Stimme des Blutes, vermischt mit dem des verblutenden Sohnes und all dem vergossenen Blute, das der Räuber und Brudermörder auf dem Gewissen seines Muttermals hat, freien Lauf lässt. Im Wonneschmerz, wie der Sohn in Blut, schwimmend erkennt der Vater sogleich im Muttermal das Zwillingskreuz zu dem auf der Brust seiner, wie er wähnt, als Gottesbraut im Kloster eingekleideten Tochter, auf hundert Meilen nicht ahnend, dass Christi Braut als eingekleideter Räuberhauptmann im wilden Walde umherläuft.

---

1) Gil. Den Menschen, der vermessen
Das ganze Land verheert und aufgefressen,
Der ungekostet Mädchen noch Melon'
Nicht liess im ganzen Dorfe, wo ich wohn',
Und der so viel gemordet,
Den kannst Du schützen wollen?

2) Curc.
Und jetzt, zurück sich ziehend,
Stürzt er in's Thal; ich eile, zu ihm fliehend...
Wär' dies Blut nicht mein eigen,
So hört' ich's nicht, so würd' es mir auch schweigen.

Eusebio stirbt vor den Augen des Vaters ohne Beichte. Aber Kreuzeswunder über Wunder! Alberto, Bischof von Trident, kommt aus Rom eigens als Beichtvater daher. In dem eben verstorbenen Eusebio schlägt, durch ein Wunder, das Schlusswunder, das grösste Wunderzeichen des Muttermalkreuzes, schlägt die Altstimme der Natur in die Falsetstimme der Unnatur, oder Uebernatur plötzlich um, mit welcher Stimme der todte Eusebio dem Bischof die letzte Beichte ablegt [1], und zwar mit dem nicht abgeschiedenen Geist im Leichnam; eine Leiche mit vollem Bewusstseyn; und erhebt sich auch als solche, und geht mit dem Bischof ab und beichtet ihm hinterm Busch von A bis Z, auf den Knieen liegend und betend. Er fällt aber, sowie er die Absolution empfangen, wieder todt hin, zu des Bischofs Füssen, nun aber mausetodt, ein Leiche quand même. [2] So versichert Curcio, der es mit angesehen; versichert es seiner inzwischen als Räuberhauptmann mit ihrer Bande herbeigeeilten Tochter Julia, ohne sie zu erkennen, wie sein Ausruf bezeugt, der auch uns bei dieser Gelegenheit versichert, dass sein Sohn eines tragischen Todes gestorben. [3] An das Tragische dieses Todes zu glauben, dazu gehört ein noch stärkerer Glaube, als den die beichtende Leiche fordert. Ständen wir vor einem

1) Euseb. Eine Weile her verschieden
Bin ich, und vom Geiste schon
War entfesselt meine Leiche,
Doch des Todes heft'ger Stoss,
Raubt' ihm den Gebrauch der Glieder,
Aber schied ihn nicht davon.

2) Curc. Und sobald der fromme Alte
Ihm die Absolution
Hat ertheilt, so fällt er wieder
Hin zu dessen Füssen.

3) Curc. Nein, Du warst kein Raub des Unglücks,
O mein herzgeliebter Sohn!
Dem in seinem trag'schen Tode
Solche Glorie ward zum Lohn
Möchte Julia ihre Schulden
So erkennen!
Quien en su tragica muerte
Tantas glorias mereció.

brennenden Scheiterhaufen der heiligen spanischen Inquisition, und hätten, um dem Feuertode zu entgehen, die Wahl zwischen beiden Glaubensartikeln: wir würden uns zu dem der beichtenden Leiche unbedingt bekennen. Müssten wir aber ein Glaubensbekenntniss auf die tragica muerte, auf das Tragische von Eusebio's Tod ablegen: wir sprängen junctis pedibus in den brennenden Scheiterhaufen, mit lauter Stimme singend, so laut wie im feurigen Dreimännerofen Abed-Nego, — nego! und so gottfreudig, wie Huss in den Flammen: haud credo!

Doch Julia mit ihrem Muttermalkreuz? Hui, fährt über die aus der Kutte gesprungene Räuberhauptmann-Nonne ein heiliges Kreuzbombendonnerwetter, als Schlussscene, von Vater Curcio ihr zugeschleudert, nachdem sie sich zu erkennen gegeben! Und mit welchen Worten zu erkennen gegeben? „Ich bin Julia — In der Anzahl der Verworfnen Als die schnödeste erprobt". Der Vater, auf dem Tigersprung sie zu erwürgen [1]) — O allerletztes pyramidalisches Schlussdecorations-Kreuzmirakel! Unter des Vaters gezücktem, tochtermörderischem Schwerte umarmt Julia das auf Eusebio's Grab aufgepflanzte Kreuz und fliegt damit ohneweiteres in die Höhe und deutet dem nachstaunenden Vater [2]) aus der Höhe eine Nase, lang wie ihr Schlussmonolog zum zweiten Act, mit der Entführungsleiter als Anhängsel, auf welcher sie den Monolog gehalten, und die ihr Eusebio's Gesellen vor der Nase wegnahmen. „Profanation! Profanation!

---

1) Curc. O verbrecherischer Greuel!
Meine eigne Rechte soll
Dich ermorden, dass entsetzlich,
Wie Dein Leben, sey Dein Tod.
Julia. Steh' mir bei, Du göttlich Kreuz!
— — — — — — — —
(Da Curcio sie erstechen will, umarmt sie das Kreuz, welches am Grabe des Eusebio steht, und fliegt damit in die Höhe.)
Alberto. Grosses Wunder!

2) Curc. Und mit solches
Hohen Namens Aufgebot
Schliesst die Andacht zu dem Kreuz
Glücklich hier der Dichter so.

Dazu sagen wir — bis auf das einzige Wort „glücklich" — Amen!

Kreuziget ihn! Kreuziget ihn!“ — toben auf uns ein mit fanatischem Geschrei die A. W. Schlegel, die Val. Schmidt, die Malsburg, die Lorinser, und wie die Götzenpriester des Calderondienstes alle heissen. Was bleibt uns übrig in solcher Bedrängniss? Auf den Zinnen der festen Burg des gesunden dramatischen Kunstverstandes, der unbezwinglichen Burg aller gesunden Poesie in jeglicher, selbst in der phantastisch-luftigsten Gestalt — auf der Hochwart dieser festen Burg umarmen auch wir, wie Julia, das hochschwebende Kreuz, aber nicht, wie sie, ein Grabkreuz, nicht das Kreuz vom Grabe der grossen, völkerbildenden und erleuchtenden dramatischen Culturpoesie, nicht dieses Kreuz; — das Kreuz umklammern wir, das vom Geiste Christi strahlt, von seinem welterlösenden, den Menschengeist aus den Banden des dumpfen Wahnglaubens befreienden Heilandsgeiste: und deuten, aber mit besserem Fug, als Julia, deuten von der Höhe unserer festen Burg herab, all den Baalspfaffen des Calderon'schen, als weltliches Schauspiel, schematiseh erkünstelten, krankhaft raffinirten, prästigiatorisch-gauklerischen, als geistliches Schauspiel, seiner innersten Tendenz nach, in Wesen und Gehalt, krankhaft-fanatischen, den Geist der ächten Kunstpoesie schändenden, mit allegorisch phantastischen Fratzen ihn umnebelnden, in Wahn-Glaubensknechtschaft tauchenden, teufelskünstlerisch zauberisch verfinsternden, und barbarisirenden Drama's — deuten all den Baalspfaffen dieses Götzen-Drama's eine Nase, lang — wie diese Phrase.

Und solches wagst Du, angesichts von Calderon's Drama

El Principe constante [1]),
(Der standhafte Prinz),

Calderon's Kunstgipfeldrama, seinem Transfigurationsmeisterstücke, hinzuschreiben? Wir wagten's, ja! Und wagten's um so herzhafter, angesichts des „standhaften Prinzen“, um es nicht hinter dem Rücken dieses auch von uns als Calderon's Meisterdrama bewunderten Schauspiels wagen zu dürfen, des einzigen, unserer An- und Einsicht nach, von Calderon's Stücken mit religiösem

1) 1635.

Motive, das einen fast durchgängig reinpoetischen Eindruck bewirkt. Denn poetisch ist uns Das allein, was das Menschenherz, zu allen Zeiten und in welcher nationalen, für das Schöne und Gute empfänglichen Menschenbrust es immer schlagen mag, veredelnd, läuternd und lichtend, erhebt und menschlicher und für die Ideale der Menschheit verständnissvoller, enthusiastischer, begeisterungsfähiger und opferfreudiger stimmt. Nichts ist uns poetisch, was nicht ein höheres Entwickelungs- und Culturmoment der Menschheit anregt, ahnen lässt, und den menschlichen Geist mit demselben in zusammenstimmende Schwingung setzt, den Geistesblick zur höchsten Ideenschau, wie die Sonne das Adlerauge, schärft und lichttrunken durchflammt; was nicht, die Menschheit geistig fördernd, die Völkerseele, imwege einer nachbildnerisch, sey es trauervoll erschütternden, sey es scherzhaft ergötzlichen Natur- und Lebensverklärung, erleuchtend befreit, und in unverbrüchlicher Nachachtung der Natur- und Geistesgesetze in diesem mit der Erkenntniss des Nothwendigkeitsgesetzes identischen Freiheitsbewusstseyn das wahre einzige Lebensheil, die höchste Glückseligkeit anschauen und empfinden lässt. Von all diesen Kriterien des Poetischen glauben wir in der Tendenz der Calderon'schen, insbesondere geistlichen Dramen das Gegentheil zu finden. Denn sollten die Ideale, die sie aufstellen und anstreben, eine allgemeine Geltung empfangen, sollten die Ziele, Ueberzeugungen und Glaubensdogmen ihrer Actions- oder Leidenshelden für die Völker, für die ganze Menschheit, verbindliche und verpflichtende werden: es würde dann unausbleiblich das ganze Menschengeschlecht mit seiner cultursittlichen und Erkenntniss-Bestimmung, mit seiner Gott und Natur, innere und äussere Welt und ihre Gesetze im denkenden und begreifenden Selbstbewusstseyn zu offenbaren abzweckenden Entwickelungsgeschichte — es würde das ganze Menschengeschlecht, von solcher spanisch-katholischen, solcher Calderon'schen Wahn- und Wunderglaubenspoesie, wie von einer Sündfluth, überstürzt, binnen wenigen Menschenaltern hinabgeschwemmt in die Finsterniss einer Barbarei, mit welcher verglichen die des keim- und triebkräftigen, gestaltungsreichen Mittelalters als ein goldenes Zeitalter der Völker-Cultur gepriesen werden könnte. Die Völkergeschlechter würden, von der allgemeinen Sturmfluth einer solchen Calderon'-

schen Heiligen- und Märtyrer-Glaubenspoesie und dramatischen Dogmatik ergriffen und fortgewälzt, die in Kirchen, Mönchsklöster und Inquisitionskerker verwandelten Lehranstalten, Museen, Volks- und Hochschulen, Kunsttempel und Schauspielstätten bald, wie jene Kalkgebirgshöhlen und Spalten der tertiären Epoche, in allen Welttheilen, von den Wasserfluthen mit Thierknochen präadamitischer Bären, Hyänen und Wölfe, vermengt mit angenagten Ochsenknochen, ausgefüllt wurden — sie würden ähnlich mit aller Länder Völkergebeinen als Heiligenknochen, oder Völkerresten als Scheiterhaufen-Knochenschutt, als Knochenbreccien aus Inquisitionshöhlen, vollgeschichtet strotzen, vermischt mit A. W. Schlegel's, Prof. Rosenkranz's, Val. Schmidt's, E. F. G. O. von der Malsburg's und Franz Lorinser's heiligen Uebersetzer- und Lobsalmer-Knochen. An ihren Früchten sollt ihr auch die Poesie und ihre zu Brennholz für Scheiterhaufen gespaltenen und kleingehauenen Paradieses- und Hesperidenbäume erkennen.

Eine rühmliche, vielleicht einzige Ausnahme macht „Der standhafte Prinz". Hier wirkt das religiöse Motiv erhebend, mit sittlich läuternder, daher auch mit poetischer Kraft. Es wirkt, gleich dem himmlischen Feuer, das auf den Opferaltar niederfällt, und, das Räucherwerk entzündend, den Tempel mit Wohlgeruch erfüllt. Das Religiöse und Sittlichschöne, das Gottbeseligte und heilig Menschliche, küssen sich hier wie Friede und Gerechtigkeit sich küssen: besiegeln ihren Bund mit einem Wesen verschmelzenden Seelenkuss. Dass hier das Sittlichschöne, Hochmenschliche: die enthusiastischste Selbstaufopferung für das Vaterland, — für dessen Machterhöhung und Sicherstellung gegen den Erbfeind, kraft unerschütterlicher Wahrung der ihm siegreich abgezwungnen Veste Ceuta[1]), dieser ruhmwürdige, aus begeisterter Bürgertugend, aus dem Idealitätsbedürfniss des menschlichen Herzens entspringende Entschluss: das persönliche

1) Von Juan I. Aug. 1415 unter Anführung des Connetable Pereira und Theilnahme der Infanten D. Duarte, D. Pedro und D. Enrique, erobert. Calderon lässt den König und D. Duarte im Sturm die Zinnen der Stadt ersteigen. Nach Mariana (Libr. XX. c. 7) und de la Clede (t. p. 307) gebührt die Ehre dieser That dem portugiesischen Soldaten Corterreal. (Vgl. D. Schulze, Ueber den standhaften Prinzen. S. 17.)

Selbst, die Selbsterhaltung zum Heil des Ganzen, in dieses, in die Idee des Allgemeinen, des Volksbestandes, zu ergiessen und todesmuthig auszubluten — dass dieser Entschluss im Gemüthe des Prinzen Fernando in Form der Gottfreudigkeit, der christlichen Aufopferungsbeseligung, der katholischen Märtyrerinbrunst sich offenbart und die erhabene Regulus-Idee, durch die, im semitisch-jüdischen Sinne, als eine Rechtsfrage mit Gott ausgefochtne fleischlich qualenvolle Hiobs-Duldung [1]), aber zum Seligkeitsbewusstseyn hindurch geläutert, sich zur Siegesherrlichkeit eines christlichen Glaubensmartyriums in heiliger Verzückung verklärt: eine dramatische Durchführung in diesem Geiste erscheint hier, mit Berücksichtigung von Zeit, Stimmung und Anschauung des Glaubenshelden, als eine auf dem Gipfel jenes Geschichts- und Culturstandpunktes vollzogene Transfiguration des Sittlichschönen und Idealmenschlichen selber, und als solche kunstbedingt und poetisch geboten. So sehr gefordert und geboten, dass ein dramatischer Dichter der Gegenwart, im Maass als er ein berufener wäre, dasselbe Problem, welchem Glaubensbekenntnisse er auch immer, für seine Person, sich zuneigen möchte, in gleichem Style behandeln, und das Pathos des Helden vorzugsweise von enthusiastischer Glaubens- und Dulderseligkeit bestimmt und beseelt darstellen müsste. Das Gegentheil von solcher, aus der Einheit des Menschlichschönen und Gottseligen, der sittlichen Katharsis und Märtyrerverzückung, fliessenden Kunstbedingtheit hat sich uns aus fast allen bisher betrachteten Calderon'schen Schauspielen, ähnlichen Charakters, ergeben, und wird sich noch entschiedener als Eigenthümlichkeit seiner Frohnleichnamsspiele herausstellen, deren, man möchte sagen, erstrebte und beabsichtigte Tendenz, die poetische Beatification des absolut- und ausschliesslich verpflichtenden, alles Menschlichsittliche, ja das Sitten- und Vernunftgesetz selber, mit-

---

1) Fern. Als mit mir in gleicher Plage
Hiob lag, flucht' er dem Tage —
— — — — — — — —
Doch ich Lob dem Tage sage,
Weil mir Gott an ihm verleih'n
Will der Gnaden Ueberfluss. (III. VI.)

hin die Cultur als solche, vernichtenden Legenden- und Kirchenmirakels zu seyn scheint. Die poetische Seligsprechung also einer zugleich die Poesie, die dramatische vollends, mit dem Kirchenfluch, mit Anathem und Interdict belegenden, die Poesie selbst mit Stumpf und Stiel vertilgenden Glaubensunbedingtheit. Um so freudiger begrüssen wir die glückliche Constellation, die über der Geburtsstunde des „standhaften Prinzen" schwebte, und dieses Ausnahmsdrama unter Calderon's geistlichen Schauspielen zur Feier der Harmonie von Glaubensbeseligung und sittlichtragischem Kunstgesetz, von Göttlich- und Menschlichschönen, von religiöser und poetischer Anschauung weihte; zur Feier eines so vollkommenen Einklangs irdischer und überirdischer, naturgemässer und übernatürlicher, patriotisch-staatlicher und himmlischer Antriebe, dass in diesem Drama die Glaubensbegeisterung das Dramatisch-Poetische mit dem Glanze der Verherrlichung zu durchleuchten scheint.

Wie musterhaft und mit welchem psychologischen Feingefühl ist die Charakterstimmung des Prinzen Fernando vorweg angelegt und grundirt! Nicht mit dem Leidensschicksal des Dulderhelden, wie man vielleicht erwartet, und ein geringerer Dichter ihn wohl vorgeführt hätte, übereingefärbt; nicht dunkel, düster und ahnungsschwül ist der Grundton; sondern, dem gottfreudigen, im Gottvertrauen unbetrübsamen, unbeirrbaren Gemüth entsprechend, licht, hell und klar und, gleich beim ersten Eintritt, mit der Stimmung seines durch einen Hinfall beim Aussteigen aus dem Schiffe an der Seeküste vor Tanger bestürzten Bruders, Don Enrique[1]), kunstvoll in ächt dramatischen Contrast gesetzt; kein, nach sonstiger Calderon'scher Weise, kein blosses Antithesenspiel, vielmehr durchaus im Charaktermotiv, in der Natur dieses Glaubenspathos begründet[2]), und zugleich so dramatisch wirksam und entwickelungsgerecht gegen die grauenvolle, dem Helden bestimmte Dulderpein abstechend, die dann, im Hinblick

1) „Seefahrer", wegen seiner nautischen Studien und Bestrebungen zubenannt, wie uns schon bekannt.

2) Enrique.

In Aengsten ist die Seele und befangen,
Ich wähne wider mich das Loos gefallen,

auf des standhaften Prinzen gottinnige, glaubensfrohe Gemüthsanlage, um so ergreifender und erschütternder wirkt. Dieses bei Calderon ausnahmsweise innere Begründen und Verweben der enthusiastischen Glaubensstimmung in den Charakter des dramatischen Helden objectivirt ihn so plastisch, löst ihn von des Dichters Mitleidenschaft und Sympathie für den Stoff und die Tendenz des Problems so kunstgemäss ab, dass uns hier, zum erstenmal

---

Seit, eben von Lisboa nur gewichen,
Ich um mich sah des Todes Bilder wallen,
— — — — — — — — — —
Blick' ich auf's Meer, so deckt es dunkles Grausen;
Zum Himmel auf, so scheint mit Blut getränket
Sein blauer Schleier; in die Luft, so hausen
Nur nächt'ge Vögel drin; den Blick gelenket
Zur Erde, seh' ich Grüfte dar sich stellen,
Worin mich Armen bald ein Fall versenket.

Fernando.

Wohlan, so soll Dir meine Lieb' erhellen,
Was dieser schwermuthsvolle Schein bedeute . . .
Dass der durchsicht'ge Himmel Purpur streute,
War Schmuck, nicht Graun; und sind uns vorgekommen
In Lüften Vögel, Ungeheu'r im Meere,
Wir haben nicht hierher sie mitgenommen.
Wenn sie dann hier sind, muss es nicht bewähren,
Dass sie dies Land, worin sie greulich nisten,
Von seinem blut'gen Ende vorbelehren?
Dergleichen schnöde Zeichen überlisten
Mit leerem Schreck die Mohren, die drauf bauen,
Nicht irre machen wollen sie die Christen.
Wir Beide sind's: kein eitles Selbstvertrauen
Lockt uns, hier uns're Waffen zu erproben,
Damit der Menschen Augen mögen schauen
Den grossen Sieg im Buch des Ruhms erhoben.
Wir kommen, Gottes Glauben zu verbreiten;
Ihn preisen müssen wir, ihn einzig loben,
Wenn triumphirend diesen Kampf wir streiten.
Doch soll uns nicht des Sieges Lohn erfreuen,
So werden wir beglückt zum Tode schreiten . . .

Dagegen schlägt den dunklen Grundklang dieses christlichen Leidensspiels, in der ersten Eröffnungsscene, die träumerische Schwermuth der maurischen Prinzessin Fenix an, die ihre Liebes-Melancholie an dem Gesange der Christensclavin weidet.

in einem Calderon'schen Drama von katholischer Zweckabsicht, der Schein mindestens einer aus reinen Kunstbedingnissen nach grossen ethischen Weltfragen und Principien gestaltenden Geistesfreiheit anmuthet. Man könnte in dieser Einführungsscene eine Compositions- und Stylverwandtschaft mit Goethe'scher Kunstart finden. Trübt der gongorisch-conventionelle Farbenauftrag in der nächsten Scene, wo Don Fernando als Sieger auf dem Schlachtfeld mit dem Säbel des Mohren Muley, und mit diesem als seinem Kriegsgefangenen auftritt, trübt das buntscheckig Stereotype in den Schilderungen, die Fernando vom Schlachtfeld, von einem Reitpferd — das stehende Paradeross der spanischen Komödie — seinem Kriegsgefangnen, dem Mohren, entwirft, übertüncht das Alles wieder jenen Schein von Geistesfreiheit, die der Ausmalungs-Gongorismus an der Kette desselben, nur frisch aufgepinselten Bilderbombastes, als Kriegsgefangenen gleichsam, daherführt: so vermag doch das Schwelgen in solchem eben so grellen wie undramatischen Schilderungseinerlei die Liebenswürdigkeit des menschlichsten der Gottesstreiter im spanischen Drama nicht zu verdunkeln, der, selbst so gottvergnügt und siegesfroh, nichts Trübseliges neben sich erblicken mag, und, kraft seiner gottesstarken Wohlgemuthheit, daher auch den von Liebesgram und Kampfesmissgeschick schwer gebeugten Mohren Muley, des Königs von Fez besiegten Feldherrn [1]) und wiedergeliebten Anbeter von dessen Tochter, Prinzessin Fenix, zu trösten sich berufen fühlt. [2]) Mohr Muley schüttet nun seinen Liebeskummer, und seine durch die Bewerbung des Tarudante, des Königs von Marocco, um die maurische Infanta erregte Eifersuchtsqual vor dem tröstungslustigen, ihm noch unbekannten Sieger aus, der bald auch Trostesfülle nur aus dem Meere seiner Leiden schöpfen wird. „Ich gefangen und mein Nebenbuhler frei" — ächzt Muley — „Wird

1) Der geschichtliche Feldherr des Königs von Fez, Abdelaxan, hiess Lazaraque.

2) Fern. Und ich nun, als der am meisten
Theil gehabt an diesem Wechsel
Deines Glücks, will ebenfalls
Der seyn, welcher tröstend hebet,
Was die Ursach' Deiner Seufzer,
Wenn es sonst zu heben stehet.

er mir mein Loos entwinden, Da ich Dein Gefangner wurde: Sieh', ob ich mit Recht mich quäle". — O Seelenschönheit, o menschlich schöne Grossherzigkeit eines glaubensfrohgemuthen Dulderhelden, der Alles dulden und ertragen kann, nur keinen Unglücklichen, keinen Trauervollen! — Welchen Trost spendest du dem betrübten Mohren? den Trost der Seligpreisung des Ungläubigen wegen seiner Liebe zur Prinzessin von Fez![1]) Und das wäre Calderonisch? Bei allen Mohren und Moresken! Romanzenheroisch mag das seyn, aber Calderonisch? Eigenwüchsig Calderonisch? Spanisch-ritterthümlich, spanisch-maurisch, spanisch-limosinisch — immerhin! Bis zur Zeit Philipp's II. — genauer — bis zur Zeit der Einführung der Inquisition durch das katholische Königspaar. Und diesen Geist, diesen athmet das genuine, Calderon'sche geistliche Drama. Jenen menschlich-hehren, liebreichduldsamen, in Gott frohherzigen Geist, der dieses Schauspiel beseelt, konnte derselbe Dichter nur nachbildnerisch sich aneignen, durch Stoff, Vorwurf, geschichtliche Ueberlieferung[2]) und eine, dank der Allanschmiegsamkeit des Genie's, glückliche Constellation all dieser Momente angeregt zu guter Stunde in guter Schöpferlaune des Genie's. Des Dichtergenie's innerster Herzpunkt ist die von unserem grossen Schiller, der es am tiefsten empfand, und am herrlichsten von allen Dichtern aussprach, ist die, in seiner Hymne an die „Freude" gefeierte Freudseligkeit der Menschenverbrüderung, allumfassender Men-

1) Wenn Du eiferst, wie Du seufzest,
Wenn Du fürchtest, wie Du wähnest,
Und so wie Du trauerst, liebest,
Wohl, so leidest Du glückselig.
Keinen Preis für Deine Lösung
Will ich, als dass Du sie nehmest.
Kehre heim, sag' Deiner Dame:
Ihr zum eignen Sclaven sende
Dich ein portugies'scher Ritter.

2) Calderon's Quelle war die vom Geheimschreiber und Leidensgenossen des Prinzen Fernando, Don João Alvarez in portugiesischer Sprache geschriebene Lebensgeschichte*) des lusitanischen Prinzen-Märtyrers, woraus Calderon manche Stelle in die Reden seines Helden wörtlich aufnahm. (Vgl. Schulze a. a. O. S. 10.)

*) Verdeutscht, Berlin 1827.

schenliebe, die eben die Freude selber ist, die alle Menschen unter ihre himmlischen Fittige vereint, jauchzend: Seyd umschlungen, Millionen! Auch in dem grössten spanischen Bühnenkunstdichter pulsirte, kraft seines göttlichen Genie's, dieser innerste Herzpunkt, glühte dieser „schöne Götterfunken", nur umwölkt leider von so vielen finstern Dämpfen eines höllenhaft zu qualmenden Scheiterhaufen entbrannten kirchlichen Eiferwahns, der, statt des „sanften Flügels" von Schiller's alle Menschen verbrüdernder Freude, mit den Fledermaus-, mit den Nachtrabenflügeln des alleinseligmachenden Köhlerglaubens den „schönen Götterfunken" zum völkerverfeindenden, die Menschen zu gegenseitiger Vertilgung und Verwilderung entzündenden Zwietrachtsfunken facht. Im standhaften Prinzen, da zuckt und hüpft der Herzpunkt des Dichtergenie's einmal freudig auf; da leuchtet der „schöne Götterfunken", das einzigemal und nicht wieder, „feuertrunken" in schöner Götter- und Menschenliebe; blitzt er auf, wie ein Silberblick, in dem Herzen des lusitanischen Prinzen, um mit der himmlischen Dulderseele zugleich, qualerstickt und noch den Foltertod selbst verklärend, zu erlöschen.

Um zur geliebten Prinzessin von Fez im Fluge zurückzureiten, schwingt sich Muley auf das von seinem Besieger und Befreier mit den herrlichen Worten ihm geschenkte Ross: „Geben, mehr noch Leben schaffen, Ist ein edles Thun" — ruft hinter der Scene dem Wohlthäter seinen maurischen Segenspruch zu: „Allah wolle Dich schützen!" den ihm Prinz Fernando, Allahfreudig zurückgiebt: „Dir, wenn Allah Gott ist, helf' er!" [1] Seine Gott- und menschenfreundliche Brust ist ein Pantheon aller guten Götter und Geister. Mit dieser hellen Begeisterungsfreude empfängt Don Fernando auch seines Bruders, Don Enrique, in bestürzter Hast vorgebrachte Meldung von dem Anmarsch der vereinigten Heere des Königs von Fez und Tarudante's, Königs von Marocco. „Was sollen wir thun, da so viele Stürme uns trafen?" — fragt der in Seestürmen, nicht in Landstürmen gewiegte Prinz-Seefahrer. — „Was?" — fragt und antwortet der in beiden Sturmsätteln gerechte, muthfreudige Fernando — „Was? Sterben wie die Braven, Als unerschrock'ne Geister . . . Avis und

1) Fern. Si Alá es Dios, con bien te lleve.

Christus nennen, Lasst uns mit lautem Schallen, Und für den Glauben fallen, Da wir zum Sterben kommen.“ [1]) Freude schöner Götterfunken, als schönste, als Kampf- und Todesfreude, die in zehnfach überlegene Feindesschaar hineinbraust, wenn es gilt, sterben für eine heilige Sachel. — Die Schlachtworte lauten: pro Avis et Christo, oder pro aris et focis; todesfreudig sterben, damit das Vaterland in erhöhter Lebensfreude aus dem Kampf hervorgehe, in seinem Gott vergnügt, heisse er Christus oder Allah, „wenn Allah Gott ist“, ein so menschenfreundlicher Gottessohn und Menschensohn ist, wie Christus, und kein Völker mit Feuer und Schwert zu Allah bekehrender Prophet ist, wie Muhamed, oder gar ein Teufels-Allah wie der, zu dessen grösserem Ruhme die Grossschinderknechte, die Torquemada's, Scheiterhaufen in allen Welttheilen, für alle Welt anzündeten, dass Teufelsallah seine Freude daran hatte und die Flackergluthen zu Höllenflammen lachte.

Die Schlacht ist geschlagen, verloren, Prinz Fernando des Königs von Fez Kriegsgefangner. Der König fordert ihm den Degen ab. Der Stahl in seiner Brust, das dreifache Erz, das inbrünstig seinen Busen umpanzert, das ungetrübte, unerschütterliche, ewigfreudige, erzüberdauernde Gottvertrauen, Schutz- und Trutzwehr seiner ungebeugten Seele, das stahlfeste Bewusstseyn Gott ist meine Zuversicht, der gediegenste aller Flamberge, gotgestählt, spiegelnd in Gottes Gnadenlächeln und es in Freudeblitzen widerspiegelnd — diese Waffe kann ihm der Mohrenkönig, von Fez nicht abnehmen, und so kann denn der kriegsgefangene

---

1) Eern. ¿Que? Morir como buenos
Con animos constantes
— — — — — — —
Pues Avis*) y Cristo
A voces repitamos,
Y por la fé muramos,
Pues á morir venimos.

*) Don Fernando wurde von seinem Bruder, König Duarte, zum Ordensmeister von Avis erhoben. Stifter dieses Ordens war König Alfonso I. (1146). Alfonso II. verlegte ihn von Evora nach dem Städtchen Avis (Prov. Alantejo).

Gottesheld getrost den Degen abgeben: „Verzweiflung wär's, noch widerstreben". Verzweiflung, die an seiner von unbesiegbarer Gotteszuversicht strahlenden Demantbrust zersplittert. Ceuta, das der Mohrenkönig, als Lösegeld für Don Fernando, durch Prinz Enrique vom König Duarte (Eduard) von Portugal fordern lässt, auch diese Freiheitsbedingung splittert an der festen Burg seiner Brust, an der Gottesveste Ceuta in seinem Busen.[2] „Unserm Bruder sage, dass er sich wie ein christlich Haupt betrage" — will sagen; dass seines königlichen Bruders Haupt so trotzfreudig rage, wie sein Felsschloss Ceuta, von Himmelsklarheit umflossen, unbeweglich, uneinnehmbar; dass sein königlicher Bruder das Haupt hoch trage, so hoch wie die Veste Ceuta, so unbeugsam hoch! Unserm Bruder sage: Mein Haupt mag fallen, aber die Festung Ceuta nicht! Wie ich die, gleich Belagerungswerkzeugen, auf mich einstürmenden Folterwerkzeuge, als standhafter Prinz, mit meiner felsenfesten Dulderbrust als Stahlschild abschlagen werde; so möge unser königlicher Bruder die conditio sine que non des Mohrenkönigs zurückwerfen mit der Bergveste Ceuta, als seinem Felsenschilde. Das alles liegt in Don Fernando's durch seinen Bruder Enrique an den König Duarte zu meldender Weisung: „Er handle wie ein Christ"[3], womit Don Fernando seinen Bruder, am Schluss des ersten Acts, an sein gottfestes Avis- und Cristo-Herz drückt und entlässt.

Ein Gefangner, wie seine Mitchristensclaven, haucht ihnen Don Fernando seinen vom göttlichsten der Dulder begeisterten Seelenmuth ein.[4] Die launenhafte Fortuna, eine „barbarische

---

1) Fern. Que desesperacion negarla fuera.

2) Fern. Enrique, hier gefangen
Macht weder Uebel mich, noch Glück erbangen,
Doch unsrem Bruder sage,
Dass er sich wie ein christlich Haupt betrage,
Bei meinem Unglücksfalle.

3) Que haya como Cristiano.

4) Bessern wird er Euer Loos,
Denn ein Unglück noch so gross,
Wird durch Weisheit überwunden.
Duldet denn zu seinem Ruhme,
Was die Zeit will und das Glück!

Göttin", liebe den Wechsel und Unbestand [1]); über ihren wetterwendischen Wankelmuth erhebt sich aber das standhafte Gemüth, in heiterer, den Wandel der Geschicke ruhig erwartender Geistesstärke.

Noch behandelt der König von Fez seinen Leibesbürgen für Ceuta als Prinzen, als erlauchten Gast, nicht als haftverpflichteten Gefangenen; bis Don Enrique, aus Lissabon zurückgekehrt, in Trauer um seinen, aus Gram über Don Fernando's Loos gestorbenen königlichen Bruder, Duarte [2]), eine entscheidende Wendung in Fernando's Geschick hervorruft. Hocherfreut, vernimmt der Maurenkönig von Enrique die Kunde, dass König Duarte im Testament Befehl zur Ueberlieferung der Veste Ceuta für die Freilassung des Infanten gegeben. Hiegegen legt aber dieser mit aller Grösse und Seelenhoheit eines patriotischen Glaubenshelden [3]), eines für die höhere christliche Gesittung eifervollen Gottesstreiters, Verwahrung ein. [4]) Um seinetwillen soll eine christliche

---

1) Que á la desdicha mas fuerte
Sabe vencer la prudencia.
Sufrid con ella el rigor
Del tiempo y de la fortuna:
Deidad barbara, importuna,
No permanece jamas
Y así os mudará de estado.

2) Enriq. Dass er, bald die erste Schwermuth
In Ermattung aufgelöset,
Starb, und jeden Lügen strafte,
Der da sagt, dass Gram nicht tödte.

3) Fern. — — — — — — — —
Wär' es Eifer für das Frömmste,
Wär' es christliches Erbarmen,
Wär' es portugies'sche Grösse,
— — — Dass man zu Ställen
Die Capellen dort*) verstörte,
Die Altäre dann zu Krippen?
— — — — — — —

4) Wär's billig,
Dass der Christen zarte Söhne,
Welche dort erwachsen, zeitig

---

*) in Ceuta.

Bevölkerung in elender Sclaverei verkommen? „Was bin ich? mehr als ein Mensch?“ [1]) Ein glorreich Ecce homo, von dem Dulder selbst gesprochen! Der Prinz zerreisst die von Enrique überreichte Vollmacht, und überliefert sich dem König von Fez, als dessen Galerensclaven. [2]) Ein Ausnahmsdrama unter Calderon's geistlichen und Geschichtsdramen ist dieses als heiliges und Geschichtsdrama zugleich sich darstellende Schauspiel auch darin zu seinem Ruhm, dass es sich, verständnissvoller, inabsicht auf poetisch-dramatische Verwerthung der Geschichte, als irgend ein anderes ähnliches von Calderon's Stücken, auch enger und getreuer an die historischen Ueberlieferungen anschliesst, und daher auch, dank dieser Tränkung und Erfrischung aus den geschichtlichen Quellen, die herrlichste Frucht, den vielleicht einzigen wahrhaften Hesperidenapfel unter so vielen in Calderon's üppigem Irrgarten dramatischer Phantasie gereiften Sodomsäpfeln,

---

Von den Mohren zugewöhnet,
Ihre Sitten und Gebräuche,
Ein die falsche Lehre sögen?
— — — — ¿Fuera bien
Que los moros indujeran
A sus costumbres . . .?

1) In elender Sclaverei
Wär' es billig, zu ertödten
So manch' Leben dort, um eines,
Worauf nichts beruht, zu lösen?
Wer bin ich? mehr als ein Mensch?
— — — — Gefangner
Bin ich jetzt, der Standes-Höhe
Ist ein Sclave nicht empfänglich;
— — — Wer wohl geböte,
Dass das Leben eines Sclaven
Solchen hohen Kaufpreis gälte.

2) Ich bin Dein Sclave:
Ueber meine Freiheit, König,
Schalte nun, ich will sie nicht,
Noch auch kann sie mir gehören;
Kehr, Enrique, heim und sage,
Dass mir Afrika Grabhöhle
Sey geworden, denn mein Leben
Will ich todt zu scheinen nöth'gen.

gewann. Mit nicht geringerem Kunstverständniss weicht aber auch unser Dichter, zu Nutz und Frommen einer höheren dramatischen Wirkung und Forderung, von seiner Geschichtsquelle ab. Gleich hier bei dieser Schicksalswendung geschichtlicher Ueberlieferung zufolge, verweigerten die portugiesischen Cortes die Ueberlieferung der Veste Ceuta an die Mauren, entschlossen den Infanten seinem Schicksal zu überlassen, wenn er nicht durch Lösegeld oder Waffengewalt zu befreien wäre. Das Kehrbild zu Regulus' Lage, der Mühe hatte, den römischen Senat für seinen Entschluss, in die Gefangenschaft nach Karthago zurückzukehren, zu gewinnen.[1]) Nur dadurch, dass Calderon, der Geschichte entgegen, den standhaften Prinzen zum christlichen Regulus erhob, und ihn sein Geschick sich freiwillig wählen und bestimmen liess, konnte er ihn, folgerecht mit der Anlage des Charakters und der Grundabsicht des Drama's, zum tragischen Leidenshelden weihen. Zugleich erzielte er damit den wesentlichen Kunstvortheil, dass er seinen vorzugsweise als „standhaften" Dulderhelden gefeierten Prinzen, durch die Selbstentscheidung seines Schicksals, mit einem heroischen Actionsmoment ausstattete. Es hätte sonst, infolge von Muley's wirkungsloser Betheiligung an des Prinzen Gefahr und fehlschlagenden Befreiungsversuchen; es hätte, infolge des schwächlichen Eingreifens der episodischen Liebesintrigue zwischen Muley und der Prinzessin in die Haupthandlung überhaupt, das an sich schon an theatralischer Bewegung zu kurz gekommene Drama Gefahr laufen können, das an äusserem dramatischen Leben und an Bühnenwirkung dürftigste Stück unter Calderon's Schauspielen abzugeben, wie es durch innere Trefflichkeit, insbesondere durch die meisterhafte Haltung und Vollendung des Hauptcharakters, als sein vorzüglichstes Bühnenwerk gelten darf. Eine andere preisenswerthe

---

Christen, todt ist Euch Fernando,
Mohren, Euch als Sclav' gehör' ich;
Christensclaven, ein Genosse
Fügt sich heut' zu Euren Nöthen.

1) Donec labantes consilio patres
Firmaret auctor nunquam alias dato,
Interque moerentes amicos
Egregius properaret exul. Hor. Od. V. III. 45 ff.

Abweichung von der Geschichtsquelle ist die, dass die Aufseher des Prinzen, sowohl der erste, der ihn mit rücksichtsvoller Milde behandelte, der Maure Zalabenzala, als auch der zweite, der aus Geldgier und Erpressungssucht grausame Lazaraque, vom Dichter beseitigt wurden, und der König selber für jene Beiden eintritt, ohne Abbruch an seiner Herrscherwürde, ja mit erhöhter Majestät, da der Besitz von Ceuta, als ein wichtiger Staatsgrund, seine Strenge und nachsichtslose Härte rechtfertigt. Der König gehört denn auch, unseres Bedünkens, zu den dramatisch ansprechenden Figuren, die nur ein Dichter von Calderon's Virtuosität in der ungünstigen, schwierigen Conflictlage doch königlich und haltungsvoll sich bewegen zu lassen versteht:

König. Ich will seh'n, Barbar, will seh'n,
Ob dein Dulden mehr wird können,
Als mein Wüthen.
Fernando. Ja, das sollst du,
Jenes wird sich nie erschöpfen.
(Man führt ihn fort.)

Beide gleich würdige Antagonisten; jeder von seinem Standpunkt aus berechtigt, wie König Kreon und Antigone in ihrem gegenseitigen Pflichtenkampf.

Auf eine geringere dramatische Wirksamkeit und Bedeutung findet sich Muley durch die Sachlage, und gerade durch die minder, als sonst bei Calderon, straff angespannte Verwickelung herabgesetzt, in deren loseren Anschlagfäden sein Dankbarkeitseifer sich gleichsam verfängt, so dass er seine wackern Vorsätze, zugunsten der Befreiung des Prinzen [1]) von der hohen, alle andern Interessen absorbirenden, und selbst den Reiz der Intriguenverwickelung auslöschenden Wichtigkeit und Dulderschönheit des Haupthelden gehemmt und vereitelt sieht. Die Schwächung des Intriguen- und Verwickelungsreizes schlägt hier — ein anderes poetisches Kunstwunder in diesem Ausnahmsdrama! — schlägt

1) Muley (beiseit).
Jetzo ist der Anlass da,
Darzuthun, was Treu vermöge:
Leben dank' ich dem Fernando,
Meine Schuld will ich ihm lösen.

hier zum poetischen Vortheil desselben aus, indem die, wenn gleich unbeabsichtigte und von der Stoffbehandlung dem poetischen Genie instinctiv auferlegte Vereinfachung des episodischen Einschlagsgewebes, und Verdunkelung der Liebes- und Befreiungsintrigue zur Folie der heroischen Leidenskatastrophe des Glaubenshelden, diese in ihrer vollen, durch keine oder nur durch mässige Verwickelungs-Ornametik getrübten Herrlichkeit sich entfalten lässt. Dass Calderon's Kunststärke in episodischen Verwickelungen das Poetische seiner Conception in Frage stellt, gefährdet, nicht selten es geradezu vernichtet, beweist am schlagendsten, als Gegenprobe gleichsam, dieses Drama, worin jene Hauptstärke, von der poetischen Hoheit und Bedeutung des Leidenshelden überwältigt, vor ihm, man möchte sagen, als Huldigungsact, die Waffen streckt. Dass doch der grosse Kunstdramatiker in allen seinen Schauspielen sich, wie in diesem, als grossen Dichter aufkosten seiner Verwickelungskunst hätte erwiesen, und durch die Lücken und Risse seines kunstschwachen Intriguenspiels die Herrlichkeit seines poetisch-dramatischen Genie's hätte wollen leuchten lassen, so wie hier! In andern geistlichen Dramen, in einigen seiner Frohnleichnamspiele z. B., wo auch die Intrigue hinter der Haupthandlung, verblassend, zurücktreten mag, da strahlt diese wieder in einem so künstlichen Blendungsfeuer von Auto-da-fé-Beleuchtung, und, in demselben Maass, im Glanze einer falschen Poesie, dass die magere Verwickelung den auto-da-féenhaft verklärten Phalaris-Stier des heiligen Officiums verschlingt, wie so eine von Pharao's allegorisch-mageren Traumkühen, die vom allegorischen Traumfett glänzende verzehrte, und doch mager blieb wie zuvor. Aus der Bilderschrift in Current umgeschrieben: Die magere Intrigue in Calderon's heiligen Spielen mästet sich von der Ueppigkeit der pseudopoetischen Mirakelverherrlichung, frisst diese auf und wird nicht fett dabei. So schlürfte die spanische Gallione die Schätze von Amerika als Schwämme ein, welche England und Holland ausdrückten, bis die von Gold und Silber glänzenden Saugschwämme nichts als das leere Löcherlabyrinth behielten.

Prinz Fernando erscheint nun in Sclavenkleidern und in Ketten. Was verschlägt das? Erinnert er darum weniger an den Heiland in Knechtsgestalt und mit Stricken gebunden? Weniger an jenen im Frohndienst ackernden Engel, der dem

heiligen Isidor pflügen und das Feld bestellen hilft, wie es Lope de Vega in seinem gleichnamigen Schauspiel [1] so lieblich fromm schildert? Scheint Infant Fernando in Sclavenkleidern darum weniger Engel und Heiliger in einer Person? Seine Mitchristensclaven ahnen freilich auch nichts davon, und fordern von einem Zukömmling, dass er ihnen die Blumen begiessen helfe, die sie dann selber, als sie von des Prinzen aus treuer Anhänglichkeit freiwilligem, unzertrennlichem Mitsclaven, Don Juan Conticho erfahren, der Infant und Ordensmeister sey jener neue Zuwachs hres Sclavenelends, in Gemeinschaft Don Juan's, schier mit so vielen Thränen besprengen, als Tropfen in den zwei Eimern sind, die der Prinz-Sclave herbeiträgt: er allein in seinem Starkmuth und seiner Dulderfreudigkeit ungebrochen. [2] Nun betritt den Garten der Prinzessin Fenix maurisches Zöflein, Zara, um von den Christensclaven für die Gebieterin ihren Handkorb mit Blumen füllen zu lassen. Bald steht auch Sclave Fernando vor der nun selbst im Garten erschienenen Prinzessin mit dem Körbchen voll Blumen — ein Sclavendienst, den er als Prinz und Ritter so freudig leisten würde, wie jetzo als Märtyrer-Sclave, bei dessen Anblick die maurische Infanta, die den Prinzen als lusitanischen Infant und Ritter im ersten Act begrüsst hatte, ob solcher Umwandlung in beklagungvolles Erstaunen ausbricht. Die Scene, von lieblich zartsinnig poetischen Düften, ätherisch süsser, als die Blumen im Korbe hauchen, und sanft durchglüht von dem himmlischen Wohlgeruch heiliger Engel-Lilien und dem leidseligen Seufzerathem der Passionsblume mit des Kreuzes Marterwerkzeugen im Herzen — diese Scene ist so voll sinnig rührenden Reizes; blinkt in so holdem, Schmerz und Wehmuth lächelnden Thau, in so innigem Seelenschmelze göttlicher, durch die Passionsblume gehauchter Leidgefühle, dass wir uns einer Unter-

1) Gesch. d. Dram. IX. S. 607 f.

2) D. Juan. Weswegen sendet
Der Himmel keinen Blitz, um mich zu tödten?
Fern.
Don Juan, nicht muss klagen in den Nöthen
Ein Edler: lass uns auf den Himmel bauen!
Der Muth, die Weisheit, kühnes Selbstvertrauen
Muss jetzt sich lassen sehen.

lassungsünde schuldig machen würden, wenn wir nicht mindestens die beiden Sonette mittheilten[1]), die schönsten vielleicht, die in den Alcinoe- und Armida-Zaubergärten der spanischen Bühnenpoesie blühen, Klänge duftend, und in Düften singend, und von Liedern trunken glühend; Gesangsblumen als eben so viele Namensschwestern der maurischen Prinzessin Fenix; jede Gesangsblume ein Phönix, der in Flammenblättern von Sonetten, Octaven, Lyren, als brennenden Phönixblumennestern, in gesungenen Wohlgerüchen den Geist aushaucht und als verjüngtes Leben wieder einathmet. O um einen A. W. Schlegel, der diese spanisch geschnörkelte und

1) Phönix.

Konnt' ein einz'ger Tag den Frieden
Zweier Sterne so vernichten?

Fern.

Lass die Blume Dir berichten,
Was von jenem ward beschieden.
Diese, die, wann empor der Morgen dringet,
Erwachend sich zu Pomp und Lust erheben,
Sind Abends eitler Trauer hingegeben,
Wenn die Entschlaf'nen kalte Nacht umschlinget.
Dies Farbenspiel, das mit dem Himmel ringet,
Das Purpur, Schnee und Gold zur Iris weben
Wird warnend Vorbild seyn dem Menschenleben;
So viel ist's, was ein Tag zum Ziele bringet.
Zum Blüh'n sind früh die Rosen aufgestanden,
Zum Altern haben sie die Blüth' entbunden,
Die Wieg' und Grab in einer Knospe fanden.*)
So haben Menschen auch ihr Loos befunden,
An Einem Tage kamen sie und schwanden;
Verflossen sind Jahrhunderte nur Stunden.

— — — — — — — — — —

Phönix.

Die hellen Funken, welche dem Beschauer
Genährt von Strahlen, die der Sonn' entsprühten,
Wenn sie versank, des Lichtes Blick vergüten,
Sie leben selbst nur eine Blumentrauer.
Nächtliche Blüthen sind's: im kranken Schauer
Ermattet bald der Glanz, von dem sie glühten:
Denn wenn ein Tag das Alter ist der Blüthen,

*) wie der Phönix.

spanisch klingende Bilderarabeske zu einem Sonett oder einer Lyra schlänge!

Nach der Prinzessin kommt Muley mit seinen dem Prinzen

Ist eine Nacht der Sterne Lebensdauer.
Nach dieser Lenze schnell verwelktem Prangen
Muss unser Wohl, muss unser Weh sich färben,
Ob Sonnen unter- oder aufgegangen.
Was könnte dauerhaft der Mensch erwerben?
Was wandelbar von Sternen nicht empfangen,
Die jede Nacht, geboren, wieder sterben? (ab.)

Genau besehen, besteht die dramatische Spielrolle der schönen Mohrenprinzessin im Vortrag dieses Sonettes, als einer im Costüm gesungenen Sonettenbravourarie.

Fern. Estas que fueran pompa y alegria,
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde seran lastima vana,
Durmiendo en brazon de la noche fria.
Este matiz que al cielo desafia,
Iris listado de oro, nieve y grana,
Será escarmiento de la vida humana:
¡Tanto se emprende en termino de un dia!
A florecer las rosas madrugaron
Y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro en un boton hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
En un dia nacieron y espiraron;
Que pasados los siglos, horas fueron
— — — — — — — —

Fenix. Esos rasgos de luz, esas centellas
Que cobran con amagos superiores
Alimentos de sol resplandores
Aquello viven que se duele dellas.
Flores nocturnas son, aunque tan bellas,
Efimeras padecen sus ardores;
Que si un dia es el siglo de las flores,
Una noche es la edad de las estrellas,
De esa pues primavera fugitiva
Ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiero
Registro es nuestro, se muera el sol ó viva.
¿Que duracion habrá que el hombre espere
O que mudanza habrá, que se reciba
De astro, que cada noche nace y muere.
(Vase.)

Fernando eröffneten Befreiungs-Anschlag. Der nahende König schöpft Verdacht aus Muley's Zusammentreffen mit Don Fernando, der sich schnell entfernt hat. Zu Muley's Bestürzung, erklärt der ausforschungsgewandte Mohrenkönig, dass er ihn zum verantwortlichen Hüter des portugiesischen Prinzen bestelle. Nachdem sich der König zurückgezogen, setzt Muley den Prinzen von seiner peinlichen Klemme zwischen Königstreue und Freundschaft in Kenntniss. Don Fernando bedeutet ihn, wie sich von seiner Charaktergrösse erwarten lässt: „Muley, Lieb' und Freundschaft muss Immer nach an Würde steh'n Gegen Pflicht und Ehre". Trotzdem bleibt Muley zwischen dem Schluss des zweiten und dem Anfang des dritten Acts wie zwischen Rinde und Borke eingeklemmt, und verharrt bis zuletzt in der zwiespaltigen Gewissensbedrängniss, obgleich sein erlauchter Lebensretter, Freund und zur Bewachung überantworteter Sclave in die Spalte die ihm beschiedene Rolle eines „standhaften Prinzen" [1]) als Querpflock und Knebel schiebt, und dem zwischen Pflichttreue und Freundschaft eingeklemmten Mohren die Zwiespaltsspalte so klaffend auseinander treibt, dass der Mohr mit guter Manier sein Gewissen aus der Spalte ziehen und sagen könnte: salvavi animam meam. Statt dessen geberdet er sich bis zu Ende, wie Reineke's Petz, der in der Baumspalte die Fäustlinge zurückliess.

Welche Conflicte kann uns der dritte Act bei solcher Sachlage in Aussicht stellen, wenn der Thatbestand in suspenso bleibt, und die dramatische Handlung — wie um dieselbe Zeit, wo Calderon den standhaften Prinzen schrieb, der spanische Activhandel in einen Passivhandel hinzusterben begann — ähnlicherweise in eine vollkommene Leidenshandlung hinschwindet. Muley's Befreiungsansätze erstarren, im Bann von Pflichttreue und Freundschaft. Der König von Fez besteht unerschütterlich auf Uebergabe der Veste Ceuta und will von keinen andern Zugeständnissen an die Steigerung der dramatischen Actionsmomente wissen, als Steigerung der Leidensmomente des tragischen

1) Fern. — Denn es soll
Mich mein Gott und mein Gesetz
Als standhaften Prinzen kennen
In der Sclaverei zu Fez.

Dulderhelden. Da nun eine kunstgerechte dramatische Entwickelung das Product von äusserer und innerer Bewegung, von Actions- und Passionsmomenten ist, so wird hier die lediglich in letzteren aufgehende Katastrophe weniger den Charakter einer dramatischen, als den einer martyrologischen Vollendung tragen; und mehr einer Transfiguration der dramatischen Action in eine der Acta Sanctorum, als in die Kunststrenge einer tragischen Katharsis gleichen. Haben wir aber das Problem einmal acceptirt und uns von der poetischen Gewalt und Schönheit der Behandlung desselben hinreissen lassen; so müssen wir auch die Katastrophe als folgegerecht hinnehmen und für voll nehmen. Hat unsere Bewunderung zu dem glaubensmuthigen Dulderheroismus, und zu der dramatischen Durchführung dieses Motivs Ah! gesagt; so muss sie nun auch zur Katastrophe einer kirchlichen Märtyrer-Beatification ein lammfrommes Bäh! sagen und die Leidens- und Todesseligkeit des „standhaften Prinzen" an Kunstwürdigkeit der des Oedipus auf Kolonos ebenbürtig erachten, wie bedrohlich auch Aristoteles über eine Parallele den Kopf schütteln möchte, die von dem wesentlichen Unterschiede einer tragischen Schuldsühne, und der dramatischen Seligsprechung eines von jeglicher tragischen Schuld freien — und um desswillen gemarterten Engel-Heiligen absieht. Aristoteles' kunstkritisches Kopfschütteln, in Worte umgesetzt, würde zunächst mit dem Donnergrollen des chthonischen Zeus betonen: Des Sophokles Oedipus auf Kolonos stirbt nicht als gebrestenvoller, jammerhafter, von Leiden ausgemergelter und verhungerter Almosenbettler; Oedipus stirbt den Verklärungstod, wie ein König, jeder Zoll ein König-Oedipus. [1] Den Einwurf: Des christlichen Märtyrers jammer-

1) „Nicht kläglich, nicht geplagt von Krankheit schied der Mann von hinnen, nein, erstaunlich, wie kein Sterblicher."

ἀνὴρ γὰρ οὐ στενακτὸς, οὐδὲ σὺν νόσοις ἀλγεινὸς ἐξεπέμπετ', ἀλλ', εἴ τις βροτῶν, θαυμαστός.

Muley (zum König.)

So hat endlich nun sein Muth
In solch Elend ihn gebracht,
Dass an einem Ort er schmachtet,
Der so schnöd' ist und verachtet,
Dass Dein Ohr es wird anwidern,

seliger Tod, Das eben sey der christlich-tragische, würde der gewaltige Kopfschüttler zu nichte schütteln, mit der unerbittlichen Logik des ewig gültigen Kunstgesetzes und Wesensbegriffes vom Tragischen, dass nämlich die blosse Jammerseligkeit, ohne Schauerhauch des Erhabenen, der dem zweiten tragischen Grundaffecte, der „Furcht", entquillt, auch kein tragisches Mitleid bewirken könne. Das blosse pure Mitleid, von ausschliesslich körperlichen, die Seele selbst zerschmelzenden und in ihren Leidenscharakter auflösenden Qualen hervorgerufen, entnervend einerseits durch sein Uebermass und seine Unbedingtheit, und wenn von einem typisch und ekstatisch gefärbten, über menschliches Bedauern, und menschliche Thränen erhabenen Folterleiden erregt, sogleich auch verzehrt in sich selbst von Seligkeitsmitgefühl — aus welcher dieser beiden Stimmungen hier das Mitleid auftauchen möge, ob als pathologisches Siechthums- und Gebresten-Mitleid, oder in märtyrische Verzückung hinsterbendes Mitleid, in beiden Formen ist solches Mitleiden nicht das von der tragischen Kunst geforderte, das eine läuternde, versöhnende, gemütherhebende Kraft dann nur ausübt, wenn die Seelenstimmung des Leidenshelden, inmitten des höchsten überwältigenden Körperleidens, heroisch verharrt, d. h. durch Geistesstärke und unbeugsamen Widerstandsmuth, wie Philoktet, Furcht und Schauer dem Mitleid beimischt, es zum erhabenen, erschütternden Mitleid kunstpoetisch idealisirend. Euer christliches Barmherzigkeitsmitleid, himmlisch mag es seyn, aber tragisch, kunstwürdig ist es nicht:

„Könnt' ich doch
Rührend meine Stimm' erheben,
Dass mir Jemand möchte geben,
Um in Leiden länger noch
Einen Augenblick zu leben!

Wenn euer „standhafter Prinz" sonst keine Schmerzen hat, als die, zu schmachten nach Leiden und Leidensverschmachtung, als

---

Arm und krank, gelähmt an Gliedern,
Und nach milden Gaben trachtet.
— Auf dürft'ger Matte raffen
Ihn die Sclaven auf, und schaffen
Ihn an einen Ort, es ist —
Sag' ich's aus — ein Haufe Mist!

Sehnsucht nach längeren Leiden; so können ihm euere Mitleidsthränen nur ein Greuel seyn, die seine Qualseligkeit beflecken und die er mit einem apage! zurückweisen muss, wenn er anders consequent seyn will, und nicht schon im nächsten Augenblick, im brennendsten Widerspruch mit obigem inbrünstigen Seelenwunsche, die Vorübergehenden um Mitleid und Erbarmen anspricht und es jammernd erfleht und erbettelt:

„Schenkt doch eine kleine Gabe,
Und bedenkt den kranken Armen.
Seht, ich bin ein Mensch, und habe
Nichts, das meinen Hunger labe;
Habt doch Mitleid und Erbarmen,
Menschen! es erbarmt ja sich
Wohl ein Thier am andern Thier".

Soll dies aber kein Widerspruch mit obigem Märtyrerwunsche seyn; bettelt der „standhafte Prinz" um eine Gabe, um Almosen, um ein Stück Brod, eben nur, „um im Leiden länger noch Einen Augenblick zu leben" — so wird ihm jeder den Gefallen thun, ihm mit Vergnügen Nahrung reichen, so viel sein Herz begehrt, um ihn in dem so sehnlichst von ihm, als höchste Glückseligkeit erwünschten Leiden zu erhalten; wird jeder mit ihm von Herzen Brod und Wunsch theilen — aber Mitleid? Eine Mitleidsthräne Dem schenken, für den sein Leiden eine Lebensfrage, — Das wird keinem einfallen, und je frömmer, und gleichgesinnter mit dem Leidenshelden um jeden Preis, desto mehr wird ein solcher durch Mitleid oder gar Mitleidsthränen sich an dem Märtyrer zu versündigen glauben und sich hüten, sein christliches Erbarmen durch menschliches Mitleid zu entwürdigen, zu entweihen. Vor Mitleid, und gar tragischem Mitleid, bebt ein heilig gesinntes, mit dem Heiligenhelden übereingestimmtes Gemüth zurück und zwar aus christlichem Erbarmen. Welche tragische Läuterung der Leidenschaften — schüttelt der brüllende Leu der Poetik die dramaturgische Mähne — sollte wohl einer Gemüthsverfassung entquellen, welche vonhausaus der Läuterung unbedürftig, die Heiligkeit selber ist? —

Lassen wir den grossen peripatetischen „Welta—r" kopfschütteln so viel er Lust hat. Die martyrologische katholische Tragik geht einmal nicht in seinen auf die reine Logik und logische

Poetik dressirten Heidenschädel. Vergebens würden wir ihm einbläuen, dass der „standhafte Prinz" ja auch der Forderung: der Leidensheld müsse ebenso entschieden von heroischem Pathos als thatfreudigem Widerstandsmuthe beseelt seyn, im vollsten Maasse genüge; worüber ihm sogar der König von Fez ein glänzendes Zeugniss in derselben Scene ausstellt [1]), in welcher der Prinz um ein Leiden-verlängerndes Stück Brod bettelt. Der hartgesottene Tragiker, Metaphysiker, Logiker, Rhetoriker, Ethiker und Poetiker — was gilt's? — sticht uns und dem Prinzen doch die Unverträglichkeit solchen tragischen Heldenthums mit der presshaften Spitalseligkeit auf, und dass hier der eine die andere, nur wie der Lahme den Blinden huckpack trägt; nicht dass die beiden Affecte sich durchdrängen, und innig verschmolzen wirkten. Ja der Teufelspoetiker mit dem niet- und nagelfesten, gegen alle thaumaturgischen Tragiker vernagelten Organon-Hirnkasten, wäre imstande, den stärksten Beleg für die behauptete Undurchdrungenheit der beiden Affecte: der Standhaftigkeit und Leidensseligkeit, des Märtyrers und des tragischen Helden, in der parabelvollen Controversrede zu finden, mit welcher Prinz Fernando zugunsten dieser innigen vollkommenen Durchdringung und Einheit beider Stimmungen plädirt. [2]) Zehn gegen Eins! Stumpf-

---

1) König. Standhaft stets, mir zum Verdruss,
Bleibst Du: Dein Gehorchen hier,
Ist es Demuth? ist's Entschluss?

2) Fern. Wohl der Tod, um diesen bitt' ich,
Dass der Himmel meinem Wunsche
So willfahren mag, zu sterben
Für den Glauben; und vermuthest
Du vielleicht, dies sey Verzweiflung,
Weil ich lebe, nur zur Busse;
So ist's doch nur Trieb, mein Leben
In des Glaubens rechtem Schutze
Hinzugeben, Gott zum Opfer,
Bietend Leib und Seel' im Bunde.
Und so bitt' ich schon den Tod,
Muss mich jener Trieb entschuld'gen,
Und wenn nicht bei Dir die Milde
Siegen kann, die Härte suche
Dich zu nöth'gen . . .

sinnig beharrt der Stagirit auf seinem Eisenkopf, und lästert uns des Prinzen kunstreiche Selbstcanonisationsrede zum ungeheuerlichen Sorites von kunstverpönten, den tragischen Styl entwürdigenden Gleichnissen und Bildern; und erklärt die pomphafte Rede für nichts als eine aufgebauschte Paraphrase der Unvereinbarkeit seines Dualismus, und für eine grotesk pathetische, die dramatische Poesie aus allen Fugen treibende Amplification jenes marktläufigen Bildes von dem mit der Maus zusammengebundenen Frosch in Homer's Batrachomyomachie, amplificirt zu Aesop's ochsig aufgeblähtem Frosch, gepaart mit der Maus, die der spanische Mauseberg gebar; und beschwert der Bindfaden, der das Frosch- und Mausbein verknüpft, mit Thieren aus allen Naturreichen, die der Märtyrer-Prinz zusammenkoppelt: Löwe, Adler, Delphin und dgl., um dem König von Fez nahezulegen, dass er aus königlicher Grossmuth und majestätischem Erbarmen seines Sclaven flehentliche Bitte um eine Marterzulage allergnädigst bewilligen möchte. [1] Der Einzige, der dem verbrennungswürdigen Stifter der kategorischen Poetik — verrucht ist er genug dazu — der ihm

Ob ich noch mehr Qualen dulde,
Ob ich noch mehr Härte sehe,
Ob ich noch mehr klag' im Drucke,
Ob ich noch mehr Noth erlebe,
Ob ich fühle noch mehr Bussen,
Ob ich noch mehr Hunger leide,
Ob den Leib schon diese Lumpen
Nicht bedecken, und ich Wohnung
Hier nur find' in altem Wuste:
Doch im Glauben fest verharr' ich . . .
Nicht die Kirche sollst Du, mich
Magst Du führen im Triumphe.

1) Fern. Ist nun unter Thieren, Fischen,
Vögeln, Pflanzen, Steinen*) kundig
Solche Königs-Majestät
Des Erbarmens: billig muss es
Auch bei Menschen gelten, Herr . . .
Keineswegs will ich Dich rühren

*) Das Sprüchwort rechtfertigend: „Ein Stein müsste sich darüber erbarmen" und „Mühlsteine weinen" und jene Diamanten, die in Raimund's Zauberposse „Moisasur", das Mädchen dem „Gluthahn" in die Hand weint.

in unserer Märtyrertragödie gesunden dramatischen Menschenverstand, dramatisch würdevolle Consequenz und Haltung zu erproben, und sogar dramaturgische Kenntnisse zu besitzen scheinen könnte, der Einzige, zufolge dem eingefleischten Häresiarchen der Leidenschaftsreinigung und des schon im Namen gekennzeichneten Wesensbegriffs einer dramatischen Dichtung (δράω, thun), der Thathandlung (μίμησις πράξεως) — dieser Einzige, ihm zufolge, wäre allenfalls der Mohrenkönig, der, in seinem Bescheid auf des Prinzen Gnadengesuch um verschärfte Marter, den Nagel auf den Kopf trifft.[1]) „Habe Mitleid Du mit Dir, dann, Fernando, rührst Du mich" — Meiner Poetik aus der Seele gesprochen, jeder nicht spanischen Seele aus der Seele gesprochen — dreht uns mit einem letzten Kopfschütteln und mit den rhetorischen Figuren, 'anadiplosis' und 'epanodos' verächtlich den Rücken, wie der König von Fez dem um Marterverschärfung sollicitirenden „standhaften Prinzen".

Der grösste Denkerkopf trägt das Brett seines Zeitgeistes und des Erkenntnissstadiums seiner Geschichtsepoche vor der Stirne. Wie Diogenes, statt aller Widerlegung, vor dem Bewegungsleugner stillschweigend auf- und abging, so macht es der Fortschritt in der Entwickelungsgeschichte des menschlichen Geistes: er geht eben vor der Nase der Stillstandsorthodoxen, die,

---

Mit dem Jammer meines Druckes,
Dass Du mir das Leben gebest — —
— — — — — — — —
Wohl der Tod, um diesen bitt' ich . . . u. s. w.

1) König. Ist's möglich? in solchen Plagen
Kannst Du prahlen und Dich trösten,
Die doch Dein? Kannst mich verklagen,
Dem sie, fremd, kein Leid einflössten,
Da Du nicht nach Dir willst fragen?
Weil gebracht um's Leben Dich
Deine eigne Hand, nicht ich,
Hoff' Erbarmen nicht von mir:
Habe Mitleid Du mit Dir:
Dann, Fernando, rührst Du mich.

Dem Horaz nach dem Munde gesprochen:
— Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia laedent.
A. P. v. 102 f.

auf den infallibeln Kopf gestellt, in die Erde unfehlbar hineingewachsen, und mit den Beinen in der Luft zappelnd, des Himmels Segen dazu anrufen — der fortschreitende Menschengeist geht stramm seinen Stiefel weiter, die mit dem Kopf eingerammten infallibeln Luftfüssler ihrem Schicksal überlassend, das gleichwohl doch der Bewegung, selbst der mit den Köpfen Eingepflöckten, wenn auch ihrer Bewegung nach abwärts, in die Hände oder in die Füsse arbeitet, bis sie ganz und gar in die Erde hineinwachsen und mit Haut und Haar infallibilistisch darin verschwinden. Der Menschengeist geht seinen Stiefel unaufhaltsam fort, e pur se muove, und auch der dramatische Menschengeist mit dem tragischen Stiefel an den Fortschrittsbeinen. Das Entwickelungs-, das Vorwärts-Gesetz, das ist infallibel. Wie die Natur, so hat aber auch die Kunst ewig gültige, infallible Gesetze, die sich, durch alle Wandlungen hindurch, gleich bleiben, immer aber in verjüngter, aus früheren, durch diese bereicherten Erscheinungsformen sich entwickelnder Gestaltung, wie der römische Dichter den Sonnengott feiert: 'Semper idem et alius nasceris.' Die aus den Wesensideen der Dichtgattung entsprungenen Kunstgesetze des Aristoteles bestimmen, diesem ihren Wesensbegriffe nach, unwandelbar, auch die grossen, in der Compositionsform noch so verschiedenen Bühnendichtungen der Folgezeiten mit aller Strenge des altattischen Drama's, dessen Kunstideen von den Poeten und Poetiken des römischen Theaters am meisten verkannt und missverstanden worden, weil sie eben die wesentlichen Kunstgesetze von den, durch Zeitsitten und -Anschauung bedingten unwesentlichen Normen und Formgesetzen nicht zu unterscheiden wussten.

„In diesem einzigen Werke [1]) hat sich der Dichter in eine Sphäre geschwungen, wohin der Brite [2]) mit seinen unermesslichen Kräften doch nicht reicht". Die Begründung dieses Ausspruchs trägt ihm einen Doppelhieb ein: „Denn nicht um das Geschick einer grossen Natur durch Schuld und Leidenschaft handelt es sich darin, sondern um das Höchste, was es überhaupt giebt, um die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit" „Das Höchste", „das Reinste" — immerhin, aber die Läuterung eines reinen Menschen in den Superlativ mag eine dramatische

1) „Der standhafte Prinz". — 2) Shakspeare.

Himmelreichs-Poesie für Heilige, und von der Kirche heiliggesprochene Märtyrer und Engel seyn; vom Gesichtspunkte menschlicher Poesie und Kunst ist solche Reinigung schuld- und leidenschaftsloser Helden weder menschlich dramatisch, noch menschlich tragisch, mithin, strenggenommen, auch nicht menschlich poetisch, ja, als eine Reinigung des an sich schon Reinen, so widersinnig, wie frischgefallenen Schnee sieben, Diamanten im stärksten Verflüchtigungsfeuer zu Kohlenstoff verklären. 'Sincerum cupimus vas incrustare.' Dass „in diesem einzigen Werke der grosse katholische Dichter" sich zur höchsten Höhe seiner heiligen Dramatik und tragischen Märtyrerpoesie emporgeschwungen, geben auch wir mit beiden Händen zu, supinis manibus excipimus, und stimmen in die Bewunderung aus voller Seele ein, mit der Maassgabe jedoch, dass diese sich über sich selbst hinausschwingende Poesie als das Höchste der Gattung, als transscendentale Poesie und Hyperpoesie angestaunt werden darf. Dass sie aber so wenig das Höchste der eigentlichen und einzig wahrhaften dramatisch-tragischen Poesie darstelle, dass sie vielmehr durch solchen Hinausschwung über diese in die Sphäre der übermenschlichen Kunst und Poesie fatamorganisch verschwindet. Dahin „mit seinen unermesslichen Kräften" nicht zu reichen, kann „dem Briten" nur zum höchsten poetischen Ruhm gereichen, und seine unermessliche Ueberlegenheit als dramatischer Dichter, verglichen mit dem grossen katholischen Dichter, nur um so fester gründen, auf je unwankend mächtigeren Unterlagen, wie das Himalayagebirge in seinen erdtiefen Wurzeln, sie gegründet ruht, mit den hohen Gipfeln ätherverwandte Brudergrüsse den Sternen zuwinkend, über die Nebeldünste und Wolken hinaus, die, auf ihre bodenlose Luftigkeit und phantastischen Formenspiele hin, sich seiner überheben, als reine Dunstgebilde sich aufbauend, „in das Reinste", in die Seligkeit der absolut inhaltslosen Verzückung überhimmelnd. Das Menschlichschöne ist der Heiligenschein, der sein Haupt umgiebt, ähnlich wie um manchen Kopf die elektrische Ausströmung das Leuchten als Nimbus erscheinen lässt, den Wundergläubige ja auch als Heiligenschein anstaunen, während er doch nur ein natürliches, inneres Product des menschlichen Kopfes ist. Verdunstungsekstase! Wie die Verdunstung selber das Entstehen von optischen Trug- und phantastischen

Nebelbildern begünstigt, „woraus der duftige Schimmer des Wunderbaren begriffen werden muss, in das hinüber die Welt sich wie eine jenseitige selige Ferne verflüchtigt", wie der Morosoph im Hegel'schen Denkkorb — damals noch sein Privat-Docenten-Wiegenkorb — so wunderbar nebelduftig schwärmt [1]), wolkenseliger, als Aristophanes' Wolkenfasler, und würdiger, als dieser, eines vollen Eimergusses aus den Wasserschläuchen der Aristophan'schen Wolken.

In der Sphäre der meteorisch-martyrologischen Dramatik ist der „Standhafte Prinz" das Meisterwerk, und der Held der einzige dieses Schlages, der uns, trotz der Verstiegenheit der Gattung, menschlich rührt. Das wenige Ueberladene in Verwickelung und Ausführung ist gleichfalls schon hervorgehoben worden, dem entsprechend, drängt sich auch das Schematische minder auf. Zum empfindlichen Schaden der Technik und Composition jedoch in dem gleichzeitigen Auftreten des Alfonso, der seinem Vater Don Duarte, als Alfonso V., inzwischen gefolgt war, und des Tarudante, Königs von Marocco, und Verlobten der Prinzessin von Fez, die er abholen kommt, um sie als Gemahlin in sein Reich heimzuführen. Portugals König, Alfonso V., und der König von Marocco waren beide als vorgebliche Abgesandte ihrer Könige erschienen, bald aber in eigner Person aus ihrer Maske hervorgetreten, die ihnen der Vorrangsstreit, in Gegenwart des Königs von Fez, vom Gesicht gerissen. Die Folge davon ist ein Duell im Grossen, ein Monstre-Duell in Form einer Völkerschlacht. Und nun stehen die Kämpen in Schlachtreihe einander gegenüber, der König von Marocco im Bunde mit dem Könige von Fez, seinem Schwiegervater, der von keinem andern Lösegeld für Prinz Fernando, als Ceuta, hören will, eine Loskaufsbedingung, die Alfonso V. mit seinem schlagfertigen Heer zurückweist, in voller Uebereinstimmung mit dem Prinzen-Märtyrer, seinem Vetter, der dem höchsten Ruhm eines christlichen Glaubenshelden und Blutzeugen: einer seinem canonisirten Andenken gestifteten Kirche entgegenschmachtet. [2]) Der Patriot verschwindet in der Apotheose

1) Rosenkr. a. a. O. S. 51.

2) Fern. Losgekauft geniess' ich dort
Einst noch des Altares Hort;

der Kirchengründung, nach heutigen Begriffen freilich eines — Gründungschwindels der Priesterherrschaft, dessen glaubensheiliges Opfer, ausser unserm glorienwürdigen portugiesischen Dulder-Prinzen, Dom Fernando, so viele andere Dom Prinzen und Dom Könige wurden, nur dass diese, im Unterschiede von Prinz Fernando, wie Calderon's Könige z. B., für die er seine Glorifications-Fest- und Heiligenspiele dichtete, nicht blos die Landesfestungen, eine nach der andern — dass sie ganze Provinzen ihren Besiegern auslieferten; dass sie ihr Volk, das spanische Volk, grausamer als der Mohrenkönig seinen Prinzen-Galeerensclaven, zum Märtyrer aushungerten; dass sie die von dreissig Millionen Spaniern übriggebliebenen 5 Millionen; dass sie ihre unter arabischer Herrschaft bis zu Ferdinand d. Kathol. blühende Manufactur und Industrie; dass sie ihre Kriegs- und Handelsflotte, wovon zur Zeit Calderon's nur noch sechs Galeeren auf den Werften faulten — dass diese vergeistlichten, verpfafften, vermönchten, von der Inquisition zu Kirchengaleerensclaven gebrandmarkten Könige Land und Volk ausgeliefert haben würden, wenn sie nur die 1000 Klöster in Spanien behielten und kein einziges preisgeben durften! Man könnte Calderon's „standhaften Prinzen“ für einen satirischen Schmerzensschrei halten, wenn man eine Dichterbrust, die mit vollen Lungenflügeln alle Missbräuche, alle Vorurtheile, alle Wahnbegriffe und Abscheulichkeiten des nationalen, von Königen nnd Priestern um die Wette geheiligten, mit allen Schrecken ins Blut der Nation hineinfanatisirten Aberglaubens zu einem verherrlichenden Kunstfeuerwerk fachte — wenn man eine, selbst die Inquisitionsfeuerwerke zu dramatischen Brillanterleuchtungen und Festilluminationen flammende Dichterbrust eines solchen Schmerzensschreies fähig halten könnte.

An der Spitze seines Kriegsvolks ruft Alfonso: „Diesen muthigen Glauben, der mich beseelt, kann Zeit und Macht nicht rauben“. Vergebens stösst der in seiner Studirstube zum Seehelden sturm- und wettergebräunte Prinz Enrique, die Admiralsfahne als Hasenpanier schwenkend, statt des Dichters, den Warnungs-

---

Denn da ich, mein Gott, im Leben
So viel Kirchen Dir gegeben,
Giebt wohl eine mir Dein Wort.

schmerzensschrei aus: „Dein kühner Stolz will hin zum Wahn dich raffen.“ Fernando's schon seliger Geist ruft nach eben überwundenem Märtyrerthum „Zum Angriff, Held Alfonso! Waffen! Waffen!“ und tritt auch, als verklärter Avis-Grossmeister im Ordenskleid auf mit einer Fackel. „Mit dieser Fackel Bränden — verkündet das transfigurirte Grabgespenst — „Am Orient entglommen, in den Händen, Will ich stets leuchtend schreiten vor deinem stolzen Heer“, und verschwindet. Der Prinz-Seefahrer schüttelt sein sturmgewiegtes Haupt: „noch bezweifl' ich was ich sehe“. Merkwürdig der Zahn, den Calderon auf diesen portugiesischen Prinzen Enrique hat, genannt navegador, den Schöpfer des lusitanischen Seewesens, Marine und Arsenale! Sollte er im Helden damaliger Naturwissenschaft und Pfleger der Nautik, schon als solchem, den Glaubenszweifler und mit aller Seelauge gewaschenen Meerketzer gewittert haben?

Während Don Fernando's Märtyrer-Geist, als Voranleuchter vor König Alfonso's Kriegsherr, mit der Fackel umgeht, erblickt man zugleich auf der Stadtmauer von Fez des Prinzen, von Don Juan bewachten Sarg, worin des Verklärten Leiche, die der König von Fez zur Schande ausgestellt wissen will [1]), wie auf einem Pranger, als posthumes Marterthum. Fernando's Geist mit der Fackel erscheint vor den Mauern von Fez vor König Alfonso, noch vom zweifelmüthigen Prinzen Enrique, genannt o navegador, der die sonderbare Gewohnheit hat, vor jedem Landtreffen seekrank zu werden, und von Kriegstruppen begleitet. Im Königsgefolge bemerkt man den König von Marocco, Tarudante, sammt Braut, Prinzessin Fenix, und den vor der Katastrophe bereits zur Disposition gestellten Muley als Kriegsgefangene. Wieder mit den an seinen königlichen Vetter, König Alfonso, gerichteten Worten: „Dahier ist die Mauer von Fez, hier um eine Lösung handle“, verschwindet abermals Fernando's heiliger Geist mit der Fackel, angesichts seines oben auf der Mauer Pranger stehenden Leichnams. König Alfonso bietet dem König

1) König. Auch im Tode nicht entgehen
Meines Grimms denkwürd'gen Strafen,
Und so soll er dasteh'n, jedem
Der vorübergeht, zur Schande.

von Fez die drei Kriegsgefangnen als Lösegeld für Don Fernando's Märtyrer-Leiche, dem Mohrenkönig nahe legend, welches glänzende Geschäft er bei dem Tausch macht[1]): für einen von Martern ausgemergelten Heiligenleichnam, der für Mohren gar keinen Werth hat, erhält der Mohrenkönig seine blühendschöne Prinzessin-Tochter, „die göttlich prangende" und noch ausserdem den Schwiegersohn, König von Marocco, und den Feldherrn Muley als Beilage, des „standhaften Prinzen" Befreier a. D., während zweier Acte zur Dispos. gestellter ausserdramatischer, in der Nichtactionsklemme sich befunden gehabter Nichtsthuer, und im dritten, im Katastrophenact, selbst ein Befreiungsbedürftiger, in der Kriegsgefangenschaftsklemme sitzender Katastrophenschwänzer. Selbstbegreiflich greift Mohrenkönig nach dem Tauschvorschlag mit allen zehn Fingern; befiehlt den Sarg von der Mauer niederzulassen und überreicht ihn selbst dem König von Portugal, der den Sarg mit der Leiche des doppelt, auch durch Fackelbeleuchtung, verklärten Prinzen-Heiligen auf den Schultern zur Flotte zu tragen gebietet. Auch der geschichtlichen Ueberlieferung gemäss blieb des Prinzen Leichnam dem Hohn der Mauren ausgesetzt, bis ihn Muley Xeque Sayd, ein Neffe des Königs von Fez, entwendete und nach Portugal brachte, aus Rache gegen seinen Oheim, wie die Legende berichtet; gewiss aber auch nicht minder als Ehrenretter seines Namensvetters, des Calderon'schen Muley, dessen Dankbarkeitsschuld gegen den standhaften Prinzen schlechthin und dessen dramatische Restschuld womit er bei Calderon's Märtyrerhelden, dem „standhaften Prinzen", hängen blieb, besagter Muley Xeque Sayd, als zwiefacher Vetter, des Königs von Fez und Namensvetter von dessen Feld- und Katastrophen-Flüchtigen Feldherrn Muley, ehrenretterlich und ritterlich abtrug. „Die Kirche feiert den 5. Januar, den Tag seines (des h. Fernando) Todes. Sie musste ihn heilig sprechen; denn sein Leben bildete einen schönen, aus Glaube, Liebe und

1) — Sende denn
Mir den Schnee für die Krystalle,
Für den Mai den Januar,
Rosen für die Diamanten,
Endlich einen leid'gen Todten
Für ein Bild, das göttlich pranget.

Hoffnung sinnig gewundenen Kranz von Immergrün. — Im Lauf der Zeiten wallfahrtete Mancher aus dem Gewühle des Lebens zu Don Fernando's still heiterm Grabe, und erhob sich an dem göttlichen Heiligenbilde“ [1]) Ora pro nobis! Hierauf wendet sich der alles Lobes würdige Verfasser der verdienstlichen Schrift „Ueber den standhaften Prinzen“ zur Heiligsprechung des Dramas selbst. Der Betheiligung an dem kirchlich-ästhetischen Beatificions-Acte glauben wir, im Hinblick auf unsere Privatfeier, entübrigt seyn zu dürfen.

Lassen wir die Comedia, Tragedia, Tragi-Comedia, lassen wir das jedenfalls altbiblische Prinzen-Bockspiel der Blutschande und sonstiger Königsfamilienschande:

Los Cabellos de Absalon [2])
(Die Locken des Absalon)

im Baumwipfel sammt Helden getrost hängen, und gehen diesem, wie sein Reitpferd, zwischen den Beinen durch, Komödie und Helden, Beide ihrem Schicksal anheim stellend, und reissen aus, die Fäuste in den Ohren, vor den kritischen Trompetenstössen unseres Calderon-Jubelhornisten, der uns zuposaunt: „In dieser wunderbaren Tragödie ist der Gegensatz der Alles tragenden Milde, Gnade und Liebe des Vaters gegen die frechsten Ausbrüche ungezügelter Leidenschaften bei den Kindern mit hinreissender Wahrheit durchgeführt, und schon desshalb wird unser Werk neben den vollendeten der grössten Dichter seine Stelle haben“. [3]) Ein zweiter König David in kritischer Vaterliebe gegen die frechsten Ausbrüche greuelvoll ekelhafter Tragödienmotive, bei dem Kinde seines Herzens, Calderon, und ein König David auch der Calderon-Kritik, der auf der glorificirenden Jubeltrompete ein ebenso grosser Virtuos ist, wie König David der Psalmist auf der Harfe war. Die Folgen einer hinter der Handlung des Stückes liegenden blutschänderischen Leidenschaft könnten allenfalls von einem grossen dramatischen Talent „bühnengerecht“ — gefrevelt werden. Die Blutschande selbst auf die Bühne bringen, wenn es keine unbewusste ist, wie die des Oedi-

1) J. Schulze a. a. O. 23. — 2) Vor 1651. — 3) Val. Schmidt. a. a. O. S. 260.

pus, befleckt die Kunst wie den Dichter, in dem Maasse als er Kunst und Genie an ein solches Thema wendet. Blutschande gar mit Nothzucht als dramatisches Problem mit Aufgebot von möglichst wirksamsten Effecten und Reizungen der dramatischen Bewältigungsmittel durchführen — wir wüssten keine grössere Todsünde, vonseiten des Dichters, gegen den heiligen Geist seiner Kunst. Und wie die Leibesfrucht einer solchen bestialisch anwidernden Blutschändung, so müsste man auch die Geistesfrucht eines so schauderhaften vom Dichtergenie an seiner Aufgabe verübten Greuels im Feuer kritischen Abscheu's zu Asche verbrennen und die Asche in eine Kloake streuen; nicht dass der Kritiker das Missgeschöpf poetischer Nothzuchtsblutschande als „ein Werk, das neben den vollendeten der grössten Meister eine Stelle" einnehme, mit der Zionstrompete in den Himmel posaune. Die Trompete, traun, verdiente eine Stelle neben jener trombetta, womit ein Teufel in Dante's Hölle als Schwadronführer das Zeichen zum Ausmarsch giebt. [1])

Wenn doch mindestens dieses Schauspiel: „Die Locken des Absalon", durch dramatische Form und kunstfertige Behandlung eine Stelle auch nur neben Calderon's Meisterstücken einzunehmen verdiente! Daran fehlt, dünkt uns, so viel, dass wir es, dem Kunstwerthe nach, seinen schwächsten Producten an die Seite setzen müssen. Man müsste denn Amnon's erste, an seine Schwester Thamar, als blosse Stellvertreterin seiner surrogirten Herzensdame, gerichtete Liebeserklärung [2]), man müsste denn diesen verbrauchten, dem Inventar der Capa y espada-Komödie entlehnten Kunstgriff für eine besondere Schönheit unsres Drama's ausgeben wollen. Uns scheint dagegen die betreffende Schilderung im zweiten Buch Samuelis [3]) allein der Natur solcher brutalen Schandgelüste zu entsprechen: mit Einem Ansprung, wie der brünstige Hirsch. Das zärtliche umbuhlende Runden und Rucksen des Taubers ist einer Amnon-Leidenschaft so angemessen, und

1) Ed egli avea del cul fatto trombetta, Inf. XXI. 1. v.

2) Amon. Pues haz cuento que tu eres
La hermosa por quien me muero.
Nimm denn an, Du seyst die Schöne,
Die mich nöth'gen wird zu sterben.

3) c. 13 v. 14.

natürlich, wie dem hungrigen Wolf das Werben um die Erlaubniss des Schafs, es zu zerreissen. Oder will man etwa den Griff als so ausnehmend gelungen und im Ton der biblischen Erzählung, und im Charakter des Motivs gehalten preisen, dass Amnon's Freund und Vetter, Jonadab, „ein sehr weiser Mann“ [1]), Amnon's Ahitophel, nicht genug, dass er in unserm Drama zum unverschämtesten und widerwärtigsten Rüpel-Gracioso gemacht wird — dass Jonadab auch noch um seines Gebieters viehische Brunst und Schandthat wie ein schnüffelnder Hund herumschnoppert und lüstelt? Erst behorcht Jonadab Amnon's Turteln und Girren bei Thamar um Nothzucht: dann tritt er vor mit dem Rath: „In Liebesdrang hilft oft besser Zwang als List“. [2]) Wie unvergleichlich natur- und themagemässer und beiweitem würdiger hat ein vorshakspearischer englischer Dramatiker, George Peele, die ähnliche Situation in seinem Trauerspiel 'David and Bethsabe' [3]) behandelt! Peele's Amnon verübt die Gewaltthat, während sein Rathgeber, Jonadab, sich in einem den Aufruhr in der Natur ob solcher Greuelthat schildernden Monolog teuflisch kitzelt. „Die Schande der schönen Thamar werde bis zu den Wipfeln des Libanon hinaufdringen“ [4]), im richtigen tragischen Instinct, dass einem solchen Vorwurf, kunstmöglicherweise, nur durch das stärkste Pathos beizukommen sey, wie das Fegefeuer die schmutzigsten Schandflecke der Seele ausbrennt. Peele's Pathos freilich bläst sich zuweilen zu einen Schwulst auf, der noch über die höchsten, vom Sturmwind durchbrausten Cedern des Libanon emporschwillt, und sogar über die „grünen Bäume“ geht; indessen scheint uns das verstiegenste, ja bis zum Himmelanstinken aufgedunsene Pathos sich doch noch weniger kunstfeindlich, der unbedingten Verwerflichkeit eines derartigen dramatischen Problems gegenüber, zu

1) 2. Sam. 13, 3.

2) porque amor
Mas quiere fuerza que maña.

3) gedr. 1599. The works of George Peele, collected etc. by the Rev. Alexander Dyce. Lond. 1829. Vol. 3. II.

4) Where cedars, stirr'd with anger of the winds,
Sounding in storms the tale of thy disgrace . . .
To bear this wonder round about the world.

erweisen, als die tragi-komische, tändelnde Manier des Spaniers, der über diesen Koth wie ein Bolero-Tänzer mit Redondillen-, Quintillen- und Decimengeklapper, wie mit lustigen Castagnettenschlägen, hingaukelt. Insbesondere aber zeugt für Peele's tieferen Begriff, besseres Verständniss oder richtigere Empfindung von dramatisch-tragischer Schuldläuterung: dass er die gehäuften, das Königshaus David's zerrüttenden Greuel und Verbrechen aus des Königs in Gattenmord verhülltem Ehebruch mit Bathseba, als aus ihrer Urschuldwurzel, erwachsen lässt. Diesem Schuldbewusstseyn des Vaters und Königs weiss der englische, nur ein Decennium als Shakspeare ältere Dramatiker zuweilen ein Pathos von erschütternder Wirkung zu entreissen. [1]) Welches frommkirchlich spanisch-katholische Lämmerschwänzchen ist im Vergleich Calderon's König David, der in dem Bewusstseyn von Gottes, ob seinem Sündenbekenntniss, gnadenvoller Schuldvergebung, sich so bussselig wiegt! [2]) Unserem Gefühle nach, ent-

---

1) David.

Proud lust, the bloodliest traitor to our souls,
Whose greedy throat, nor earth, air, sea, or heaven,
Can glut or satisfy with any store,
Thou art the cause these torments suck my bloods,
Piercing with venom of thy poison'd eyes
The strength and marrow of my tainted bones.
— — — — — — — — — — —
Weep with me then, ye sons of Israel!
(He lies down and all the rest after him.)
Lie down with David, and with David mourn ...
Weep Israel! for David's soul dissolves ...

Wir fügen gleich eines berufenen englischen Kritikers Urtheil über Peele's 'David and Bethsabe' hinzu: „His David and Bethsabe is the earliest fountain of pathos and harmony that can be traced in our dramatic poetry. His fancy is rich and his feeling tender, and his conceptions of dramatic character have no inconsiderable mixture of solid veracity and ideal beauty. There is no such sweetness of versification and imagery to be found in our blank verse anterior to Shakspeare" T. Campbell, spec. of Brit. Poets Vol. 1. p. 140.

2) David. (ap.) Adulterio y homicidio
Siendo tal, me perdonó
El juste Juez, porque dije
Un pequé de corazon. II. 4.

spricht „der Gegensatz der Alles tragenden Milde, Gnade und Liebe“, den Val. Schmidt „in dieser wunderbaren Tragödie“ mit dem schallendsten Ton seines Jubelhorns verherrlicht, vollkommen dem Thamar-Amnon-Motive. Diese Gnade, diese Milde, diese Vaterliebe König David's gegen seine ruchlose Brut, so durchgeführt, sind eben so ekelhaft, wie die Schandthaten, die sie mit zuckersüsser Vaterzärtlichkeit beträufeln; von so „mildem“ Ekelreiz, wie der mit Honig bestrichene Federbart im Schlund erzeugt; von so weichlicher Anekelung, wie die schlüpfrige Made im Mulmstaub eines faulen Kernes, die dann auch ihr gemässes Abbild im glattglänzigen Verse-Geringel „dieser wunderbaren Tragödie“ erblicken darf. Hei des glücklichen kritischen Treffers, hei der spürkräftigen Trüffelnase eines dramaturgisch Calderon'schen Erdmorchelsuchers, die aus Joab's Worten:

Menos importa una vida
Aun de un principe heredero
Que la comun inquietud
De lo restante del reino [1]) III. 28.

„die glänzendste Rechtfertigung des berüchtigten Benehmens Philipps des Zweiten gegen seinen Sohn Don Carlos“, — herausschnüffelt und trüffelt! „Der regierende König Philipp der Vierte war ein Enkel Philipp's des Zweiten. Gewiss lag ihm viel daran das Andenken seines Grossvaters vor der Welt zu reinigen; uud bewundernswürdig ist die Feinheit, mit welcher es hier geschieht und auch nur geschehen durfte, indem auch ohne diese darin versteckte Absicht, das Werk verständlich, selbstständig und vollendet dasteht“. Das knallt! Wie jene Trüffel schier, jene noch in ihrer Unverdaulichkeit dem Feinschmecker ein angenehmes Magendrücken verursachende Trüffel, die dem Gourmand nach einigem wohlbehaglichen Kitzeln des Rachens,

---

Mir vergab der höchste Richter
Ehebruch und Menschenmord,
Weil ich meine Fehl von Herzen
Ihm bekannte reuevoll.

1) Minder ist ein Leben wichtig,
Wär's auch das des Throneserben,
Als die allgemeine Furcht
Aller übrigen Beherrschten.

mittelst des Federbarts, mit Eclat und einem als „glänzende Rechtfertigung" seines feinen Geschmacks wunderbaren Knaller zum Halse heraussprang. Wem kein so unfehlbares Spürorgan beschieden, das Calderon'sche Erdmorcheln zu Himmelsmorcheln schüffelt, ein solcher freilich würde aus der königsschmeichlerischen Tendenz, Philipp's II. Sohnesmord durch ein biblisches Drama in „glänzender Rechtfertigung" weiss zu brennen, den entschiedensten dramaturgisch ästhetischen Grund für unbedingte Verwerfung und Verdammung eines derartigen Drama's schöpfen, mit der Einschränkung vielleicht und dem Zugeständnisse an den Dichter, dass sein Drama, sowohl was Stoffwahl, wie behagliche Durchführung betrifft, der „Reinigung" von Philipp's II. „Andenken" und der glänzenden Rechtfertigung des königlich grossväterlichen Sohnesmordes vollkommen würdig sey.

Um indessen nicht unsrerseits mit dem kritischen Schwert in entgegengesetzter Richtung über die Schnur zu schlagen, und um nicht den Vorwurf, kein gutes Haar in den „Locken Absalon's" gefunden zu haben, auf unser Haupt zu laden: wollen wir auf eine Scene hinweisen, die wir nicht ehrenvoller zu rühmen wüssten, als durch die Erklärung, dass sie eine congenialisch-meisterliche Parallelscene zu jener wunderwürdigen, ein halbes Jahrhundert fast früher gedichteten vierten Scene im vierten Act von Shakspeare's Heinrich IV. 2. Theil liefert. Wir stellen die wesentlichsten Momente beider Scenen, des Spaniers und Engländers, vergleichungshalber nebeneinander, dem Leser den Entscheid überlassend, welche von beiden die dramatisch poetischere, die poetisch mächtigere und ergreifendere sey, und aufgrund welcher Kunstmittel diese, trotz der überraschend parallelen Situation, höhere poetisch-dramatische Macht und, bei aller scheinbaren Parität, diese tiefinnerliche Verschiedenheit des dichterischen Vermögens; und auf welcher Seite, die Divergenz der Stoff- und Charaktermomente in Abzug gebracht oder dreingegeben, der grössere dramatische Genius sich offenbare. [1])

1) Absalon (allein, erblickt nach einem Monolog, die Königskrone, die auf einem Tische liegt):

Was seh' ich hier?
Auf dem Becken liegt die Krone,
Die auf seinem Königsthrone

Greifen wir nun rasch nach einem Abschlussstücke dieser Reihe Calderon'scher Dramen, welches, gleich einem edleren

---

Meinem Vater dient zur Zier.
Da steht das Gericht vor mir
Das dem Wunsch so ganz entspricht!
Bin ich eingeladen nicht?
Schmeckt die Herrschaft so vorzüglich,
Wie der Ehrgeiz sagt — nicht füglich
Zu verschmäh'n ist solch Gericht.
Amnon ist nicht Deiner werth,
Reif, den meine Wünsche preisen!
Du bist Gold, und Er ist Eisen,
Der die Schwester mir entehrt.
(Er ergreift die Krone.)
Mein Haupt sey von Dir geehrt,
Schöner Reif, so hehr und hold! —
Doch er weigert sich und grollt;
Denn wie hell sein Schimmer funkle,
Muss er fürchten, ihn verdunkle
Meiner Locken strahlend Gold.
(Er setzt sie auf.)
Ha, wie angeboren ja
Passest Du! Wohl sprach ich gut;
Denn gebar mich Königsblut,
So bist Du für mich nur da.
Werd' ich Dich erlangen? Ja!
Und bewahren? Man wird's sehn!
Wer kann mir im Wege stehn!
Amnon etwa? Tod dem Frechen!

David (erscheint im Hintergrunde).

Absal. Doch, wird ihn mein Vater rächen?
Meinen Vater tödten?

David (hervortretend.)

Wen?

Absal. Himmel! — Wer zu widerstehn
Eurer Hoheit sich erlaubte.
(Er knieet.)

David. Mit der Kron' auf Deinem Haupte
Stimmt das Knie'n nicht überein.

Absal. (die Krone abnehmend).
Werd' ich doch Dein Erbe seyn!
Amnon liegt ja im Erkranken.

David. Du hast eilige Gedanken,

Desertwein, uns den Absalon-Geschmack aus dem Munde spüle. Wir langen frischweg nach dem, unseres Urtheils, in der Gruppe

---

Nimmer wird sie Dir beschert!
Denn da man der Krone Werth
Wohl auf ein Talent erkennt,
Braucht man dazu ein Talent,
Grösser, als Dir ward gewährt. –
— — — — — — — —

Absal. Wenn mein Herz vor Rachgier schwillt,
Will ich, dass mich Gott verderbe,
Dass ich Krieg und Unheil erbe,
Und, Empörerlohn empfangend,
Hoch an meinen Locken hangend,
Zwischen Erd' und Himmel sterbe!

David. Bist Du wirklich so gesinnt,
Trag' ich Deines Fehls Erbarmen,
Kröne Dich mit diesen Armen,
Die wohl bess're Kronen sind.
(Er umarmt ihn.) (II. 9. 10.)
— — — — — — —

Bei Shakspeare, wie jeder weiss, findet Prinz Heinrich den als ohnmächtig zu Bette gebrachten Köuig, seinen Vater, in tiefen Schlaf gesunken.

Prinz Heinrich.

Ich will hier sitzen und beim König wachen.
(Alle ab, ausser Prinz Heinrich.)
Wesswegen liegt die Kron' auf seinem Kissen,
Die ein so unruhvoller Bettgenosse!
O glänzende Zerrüttung! goldne Sorge!
Die weit des Schlummers Pforten offen hält
In mancher wachen Nacht! — —
— — — — — — — — —
Mein gnäd'ger Herr! mein Vater!
. . . . . Dein Recht an mich
Sind Thränen, tiefe Trauer Deines Bluts,
Was Dir Natur, und Lieb', und Kindessinn,
O theurer Vater, reichlich zahlen soll.
Mein Recht an Dich ist diese Herrscherkrone,
Die als dem nächsten Deines Rangs und Bluts
Mir es erwerben muss. Hier sitzt sie, seht;
(Er setzt sie auf sein Haupt.)
Der Himmel schütze sie — nun legt die Stärke
Der ganzen Welt in Einen Riesenarm,

der „Romantischen Umbildungen fremder Geschichten“ weitaus bedeutsamsten Drama:

Er soll mir diese angestammte Ehre
Nicht mit Gewalt entreissen: dies von Dir,
Lass' ich den Meinen, wie Du's liessest mir. (Ab.)

Der König erwacht, vermisst die Krone und sagt dann zu dem wieder eingetretenen Warwick:

Der Prinz nahm sie mit weg: geht, sucht ihn auf.
Ist er so eilig, dass er glaubt, es sey
Mein Schlaf mein Tod? —
Lord Warwick findet ihn, schmählt ihn hierher.
(Warwick ab.)

König Heinrich (allein).

Dies Thun von ihm vereint sich mit dem Uebel,
Und hilft mich enden. — Seht, Söhne, was Ihr seyd.
Wie schleunig die Natur in Aufruhr fällt,
Wird Gold ihr Gegenstand!
Und dafür brechen thöricht bange Vater
Mit Denken ihren Schlaf, den Kopf mit Sorge,
Mit Arbeit ihr Gebein;
Dafür vermehren sie und thürmten auf
Die falschen Haufen fremd erworbnen Goldes,
Dafür bedachten sie, die Söhn' in Künste
Und kriegerische Uebung einzuweihn:
Denn wie die Biene, jede Blume schatzend
Um ihre süsse Kraft,
Die Schenkel voller Wachs, den Mund voll Honig,
So bringen wir's zum Korb: und wie die Bienen
Erwürgt man uns zum Lohn.

Prinz Heinrich (kommt zurück).

Ich dachte nicht, Euch noch ein Mal zu hören.

König Heinrich.

Dein Wunsch war des Gedankens Vater, Heinrich.
Ich zögre Dir zu lang, ermüde Dich. — —
O blöder Jüngling!
Die Grösse, die Du siehst, wird Dich erdrücken.
Wart' nur ein wenig; denn die Wolke meiner Würde
Hält ein so schwacher Wind vom Fallen ab,
Dass sie bald sinken muss; mein Tag ist trübe —
— — — — — — — — — — —

Prinz Heinrich (knieend).

Mein Fürst, verzeiht mir! Wären nicht die Thränen
Die feuchten Hindernisse meiner Rede,

El mayor Monstruo los Celos[1]),
(Eifersucht das grösste Scheusal),

das die Pulverkammer gleichsam abgiebt, in welche der alle denkbaren spanischen Stücke, als ihre dramatische Pathosseele,

---

So hätt' ich vorgebaut der harten Rüge,
Eh' Ihr mit Gram gered't, und ich so weit
Den Lauf davon gehört. Hier ist die Krone,
Und er, der seine Kron' unsterblich trägt,
Erhalte lang sie Euch! —
— — — — — — — — — —
Der Himmel sey mein Zeuge, wie ich kam,
Und keinen Odem fand in Eurer Majestät,
Wie es mein Herz betroffen — —
— — — — — — — — — —
Doch wenn sie mir das Blut mit Lust erhitzt,
Geschwellt zu stolzer Hoffahrt die Gedanken,
Wenn irgend ein rebell'scher eitler Geist
In mir, mit des Willkommens kleinster Regung
Der Macht derselben gern entgegenkam:
So halte Gott sie stets vom Haupt mir fern,
Und mache mich zum niedrigsten Vasallen,
Der voller Schreck und Ehrfurcht vor ihr knieet! —
— — — — — — — — — — —

Der tiefluthende Pathos, wirft man ein, sey eben durch die Verschiedenheit der Stoffmotive und der Charaktere der beiden Prinzen gegeben! Unserer Ansicht nach, bedingte aber gerade die abgrundtiefe Zerrüttung des jüdischen Königshauses das gewaltigere Pathos, und die wohlgemuthe Leichtfertigkeit, mit welcher der Spanier die ungeheuerlichen Missethaten und schmutzigen Greuel seiner Frevelhelden, und die sentimentale Schlaffheit des Königs und Vaters behandelt, diese festspielmässige Handhabung eines solchen biblischen Motivs, legt das Ausschlagsgewicht zur Verurtheilung des Tragikers in die Wagschale. Man weiss inderthat nicht, ob die Wahl des Stoffes, ob die komödienhafte Behandlung desselben, mehr die Kunsteinsicht, oder den ethischen Schwergehalt des Dichters in Schatten stelle. Unserer Schätzung nach, gehört Calderon's Absalon-Drama zu denjenigen seiner Stücke, welche den getreuesten Abdruck und Körper der Schmach seines Jahrhunderts, des spanischen Jahrhunderts der Philippe nämlich, an sich selber darstellen: schmucke Schale, fauler Kern.

1) Der ursprüngliche Titel lautet: El mayor monstruo del mundo (gedr. 1637), als Festspiel den Majestäten vorgespielt. In einer Loa Sacramental von Lope de Vega, der 21. Aug. 1635 starb, werden u. A. auch die zwei Comedias: 'La Vida es sueño' und 'El mayor

durchglühende Eifersuchtfunke fiel; das den Scheitel gleichsam des spanischen Schauspielkörpers vorstellt, auf welchem der grösste spanische Bühnendichter die von jeder einzelnen der feuerschlingenden Comedias famosas verschluckten Eifersuchtskohlen sammelte; — das Drama der Eifersucht schlechthin, das all die kleinen in den zahllosen spanischen Dramen grassirenden Eifersuchts-Scheusälchen zum „grössten Scheusal" zusammengeknäult darzeigt. Das Drama endlich, das zugleich der Hohlspiegel, worin das ins Ungeheure vergrösserte Basilisken-Scheusal, mit des Tetrarchen Herodes geheimnissvollem Dolche als Stachel, sich zu Tode blickt, um, wie dieser Dolch, doch immer wieder aufzuerstehen und sein Wesen fortzutreiben. Wie in Calderon sämmtliche spanische Dramatiker, so vereinigt sich in seiner „Eifersucht das grösste Scheusal"-Drama das ganze Dramen-Geschlecht der spanischen Bühne und erhebt es zum mayor monstruo seines stehenden und durchgängigen Eifersuchtspathos.

Ausser dem Allen ist diese prototypische Eifersuchtstragödie, wie schon bemerkt, auch der deutschromantischen Schicksalstragödie Ahnmutter, die Melpomene's Dolch, das alleinige Erbstück cum beneficio inventarii aus der Hinterlassenschaft der tragischen Muse, als Fatalitäts- Dolch schwingt, den Herodes' Eifersucht an der ehernen Schuhsohle, dem einzigen Vermächtniss aus dem Nachlass des antiken Schicksals, das ganze Stück hindurch wetzt und schleift, nachdem er ihn einmal aus der Exposition, wie aus seiner Scheide, gerissen. Mit lyrisch tosenden, bilderschäumenden Ergüssen stürmt vorab Herodes' Eifersucht heran, um als lyrischer Waldstrom sich verheerend über die tragische Handlung fortzuwälzen. Kein anderes spanisches Drama möchte so auffällig wie dieses das lyrische Pathos als den Hauptfactor der dramatischen Bewegung zutage legen, da solches doch, seinem Wesen nach, mehr ein beschauliches, genuss- oder leidseliges, in seinem energievollsten Hervorbruch verzückungstrunkenes, dithyrambisches, zu episch-heroischer Vollbringung begeisterndes, nicht zu dramatisch leidenschaftlichen, unseligen Thaten bestimmendes Pathos ist. Wesshalb denn auch die attische Tragödie das Lyri-

monstruo del mundo' erwähnt; diese Komödien müssen daher schon vor 21. Aug. 1635 verfasst worden seyn.

sche vorzugsweise in den Chor verlegte, dasselbe aber den Elementen des Dialogs mit kunstvoller Maasshaltung, behufs Erweckniss jener specifischen Seelenstimmung, beimischte, welche das dramatische in eine Schuld- und Leidenssühne ausächzende Handeln bedingt. Die ächte Tragik fanden wir durchweg diesen Charakter behaupten, und werden auch weiterhin namentlich bei dem grössten Tragiker der christlichen Völker, bei Shakspeare, jenen Styl und Charakter im Wesentlichen überall walten finden. Im spanischen, an den Ton der episch-lyrischen Romanze anklingenden Drama überwuchert dagegen, nach Maassgabe der Fortbildung desselben, das lyrische das epische und elegische Moment der Romanze so üppig, dass es der dramatischen Action Seele, Blut und Nervengeist ausschlürft und zuletzt nur das schematische Gerippe von ihr übrig liess. Wir vermögen daher im spanischen Bühnenspiel, auch in seiner höchsten Formvollendung, im Calderon'schen, worin das novellistische Formationselement der Lope-Komödie zum stürmischsten Lyrismus sich entflammte, nicht ein vollbürtiges, dem unwandelbaren Grundgesetze dieser Kunstgattung adäquates Drama, von genuin tragischer Wirkung, sondern eben nur ein vorzugsweise lyrisches, von lyrisch actionellen Leidenschaften, wie Zorn, Rachgier und ähnlichen, noch ausserdem aus conventionellen Wahnbegriffen entsprungenen furiosen Hochmuthsimpulsen bewegtes, und nicht auf Läuterung, vielmehr auf Glorification dieser Impulse abzielendes opernhaftes Drama zu erkennen. Entschiedener als vielleicht in irgend welchen von Calderon's historischen Dramen stellt sich dieser überschwängliche, zu gewaltsamen Entschliessungen aufregende pseudotragische Lyrismus in diesem Eifersucht das grosse Scheusal-Schauspiel heraus, wo das Fatalistische die Stelle des Conventionellen vertritt, wo ein blindes Verhängniss das unverbrüchliche Pflichtgebot des blinden Ehrenprincips übernimmt, und wo der tragische Held mit einem Schicksalsdolch und Schicksal-Porträt gauklerische Kunststücke, behufs überraschender Theaterstreiche, ausführt.

An Mariene's Beängstigung, die dem Tetrarca Herodes von anfangherein Eifersucht erregt[1]), trägt die Warnung

1) Tetr. A celos me ocasiona tus desvelos
No sé que mas decir, ya dije celos. I. esc. I.

eines jüdischen Astrologen Schuld, der in den Sternen gelesen, Königin Mariene werde als unschuldiges Opfer des grössten Scheusals fallen [1]), und auf „Diamanten-Platten" in Sternenschrift gelesen, dass — so erbangt sie, ihren Schauder den Gatten mittheilend — dass „der Dolch, den Du umgürtet, werde tödten, Was Du am meisten liebst auf diesem Runde". Herodes, dem ein Strahl aus der Flammenschrift des in seiner Diamantbrust mit dem grünen Feuerblicke des Eifersuchtsscheusals lodernden Liebessterns das eifersuchtsscheusälige Gehirn erleuchtet, Herodes widerlegt den astrologischen Weissagungswahn des „doctisimo hebreo" mit den vernünftigsten Einwendungen, die, sollte man glauben, das „grösste Scheusal" gleich im Ei ersticken müssten. [2]) Und bekräftigt die verständigen Einwürfe mit dem thatsächlichsten Beweis, indem er „das Scheusal, diesen Stahl", der sein Theuerstes bedrohe, der Brutstätte so vieler andern Scheusale, dem Meere, zuschleudert, spottend des heid-

---

Die Eifersucht beim Anblick Deiner Trauer
Die Eifersucht! Das Wort schon regt mir Schauer.

1) Halló — que seria
Trofeo injusto —
De un monstruo el mas cruel.

2) Lässt auch, Herrlichste der Frauen,
Jenes Buch der Ewigkeit
Unsers Schicksals Freud und Leid
Auf krystallnen Blättern schauen:
Doch ist dem nicht zu vertrauen,
Was Geheimes es enthält;
Denn die schwere Kunst der Welt,
Jene Schrift zu offenbaren,
Bleibt entfernter oft vom Wahren,
Als die Flur vom Himmelszelt.
Diese Kunst des Ungemeinen
Zeig uns an nur solche Noth
Die uns wirklich schon bedroht,
Nicht, die möglich kann erscheinen —
— — — — — — — —
Denn voraus das Leid erwarten,
Ist gewiss das grösste Leid

nischen Schicksalsgötzen.[1]) Ein solcher gesunder Gedanke, dieser Schlag ins Gesicht des heidnischen Fatalitätsglaubens, und doch das ganze Drama auf diesen gründen, ja auf einen ungleich krasseren, auf einen eigentlich götzenhaften Zauberglauben, auf einen Fetisch, auf ein Stückchen Eisen, einen Unglücksdolch, gründen — o des grössten Scheusals eines mit den einander ausschliessenden Gegensätzen sich so friedfreundschaftlich abfindenden Widerspruchs, als Grundsäule einer blutigen Tragödie! Gesagt, gethan: Herodes wirft den von ihm als Unglücksdolch verhöhnten Stahl ins Meer, das seinen Palast zu Joppe bespült. Im Nu gaukelt der Dichter den Dolch zum Spukdolch, und lässt ihn im Rücken von Herodes' Admiral Tolomeo stecken bleiben, der, fatalitätsgemäss, gerade mit der Unglücksbotschaft für den Tetrarchen heransegelt, dass die seinem Bundesgenossen Antonius zugesandte Hülfsflotte von dem Besieger des Antonius, dem Cesar Octavianus, vernichtet worden. Admiral Tolomeo stattet seinem Gebieter, dem Tetrarca, den Unheilsbericht mit dem Dolch im Rücken ab.[2]) Die Hiobspost stürzt den aus Liebe ehrgeizigen Tetrarca von Jerusalem aus allen Himmeln seines Planes, Mariene zu Rom als Königin des Erdkreises krönen zu lassen[3]), und stürzt ihn zugleich in den astrologischen Himmel, auf dessen prophetische Sternengaukelschrift er nun, angesichts einer solchen von seinem Dolch abgelegten Fatumprobe, schwört, mit dem Befehl, das Wunderwerkzeug achtsamst aufzubewahren[4]); anstatt

---

1) Pues si hay el hado importano
Que es de los gentiles dios
Te ha amenazado. —

2) (con el puñal clavado en un hombre),

wobei die Königin vor Schauder in den Bilder-Parenthyrsus fällt:

Jener Dolch, der als Komet
Von zwei wirren Sphären flammte,
Ein Harpun vom Himmelsbogen
Ist's, der in der Schulter haftet.

3) — porque
Pueda y declararme,
Y en Roma, tú a mi lado, coronarme.

4) Und den Dolch hier, den bewahret,
Dass ich forsche, was mit ihm

dass er denselben jetzt erst recht unschädlich machen müsste, durch Zersplitterung, Pulverisirung; auf die Eventualität hin, den Dolch, falls derselbe aus seinem eignen Feilstaub wieder erstände, als regelrechten Taschenspielerdolch zu kennzeichnen und zu brauchen.

Dafür ist in Memphis mittlerweile eine Escamotage zwischen Aristobolo, Mariene's Bruder, und dessen Diener, dem Gracioso Polidoro, vorgegangen, welcher sich vor Octaviano für seinen Herrn ausgiebt, und von Cesar, der aus Aristobolo's ihm in die Hände gefallenen Papieren des Herodes Anschläge erfährt, denn auch als aristobulirter Polidoro in den Thurm geworfen wird.[1]) Ausser den verrätherischen Papieren fand Octaviano im Kästchen auch Mariene's Bildniss, das zweite Zauberbestandstück unserer Tragödie, aber mit besserem Fug, als des Tetrarchen Dolch, ein Zauberbild, bei dessen Erblicken Cäsar Octavianus wie Tamino in Verzückung ruft: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön! Schönres hat mein Auge nie gesehn!“[2]) Einem Hauptmann ertheilt Octaviano den Befehl, den Tetrarchen zur Haft zu bringen und ungesäumt herzuschaffen. Dem vermeinten Diener, für den der „Kaiser“ den Aristobolo hält, verspricht er die Freilassung, wenn er ihm entdecke, wen das Bildniss vorstellt. Aristobolo fühlt sein Blut stocken und erstarren. „Ihm das verkünden Heisset, seine Lieb' entzünden“, argumentirt Mariene's Bruder mit logischer Bündigkeit „für sich“, und giebt dann „laut“ die Auskunft: Es sey „das Bild

---

Sey zu thun; denn wohl ihn achten
Muss ich für ein Wunderwerkzeug.
— que ya él me hace
Tenerle por prodigioso.

1) Octav. — Führt auf der Stelle
Diesen Prinzen in's Gefängniss.
Polid. Des Teufels Lug
Aristobulirte mich.
(Ap.) El demonio sin
Duda me aristoboló.

2) Octav. No ví mas viva hermosura,
Que el alma de la pintura.

des schönsten Weibes, das der Tod stahl". Wo das Original todt ist, da hat der Kaiser, und hiesse er Octaviano, sein Recht verloren. Sein kaiserliches Wort aber hält Octaviano dem angeblichen Diener des in den Thurm gesteckten vermeinten Aristobolo, schenkt ihm die zugesagte Freiheit und geht mit einem die Gewalt des Todes und der Liebe geziemend abwägenden Sonett in Memphis ab, um dem Garten und Palast des Tetrarca in Joppe Platz zu machen. Hier meldet Filipo, ein alter Palastdiener (viejo), dem Tetrarca die fortschreitende Genesung von Tolomeo's Schulterwunde, und stellt den verhängnissvollen Urheber derselben, den Dolch, dem Tetrarchen wieder zu, der ihn mit Schaudern erblickt und in der darauffolgenden Scene mit Mariene zum corpus delicti eines durchgängigen Widerspruchs zwischen seinem wiederholten und nachdrücklichst versicherten Unglauben an ein astrologisches Fatum, und seinen Gefühlen, Ahnungen und Entschlüssen macht. Tetrarca bläst kalte und warme Widersprüche aus Einem Munde [1]), und kommt, nachdem er auf zwei Blatt-Seiten, wie auf zwei Waagschalen, seinen entschiedenen Unglauben an den Schicksalsdolch, und seine

---

1) Tetr. Und ist's wahr auch, dass ich fest
Unheilvollem Vorbestimmen
Glauben weigre, kühn verachtend
Die zufälligen Wahngebilde
Des Verhängnisses und Glückes,
Götter, die der Trug erdichtet:
Doch hat ungewohnte Furcht
Sich in meine Brust geschlichen,
Da in meine Hand er heimkehrt
Gram und Schauder nur erzeugend.
So nun zwischen Furcht und Muth,
Feigen bald, bald kühnen Sinnes
Will ich in mir selbst belagert
Mich ergeben auf Bedingniss . . .
— — — — — — — —
Und so, weder völlig zweifelnd,
Noch auch völlig glaubend, find' ich
Dass ein Mann von tücht'ger Art
Die vorausgeseh'nen Dinge
Müsse theils dem Glauben, theils
Dem Vergessen überliefern,

zweifellose Angst vor solchem abgewogen, und mit der Geschicklichkeit des indianischen Gauklers, die zwei Dolche, den Fatalitäts- und den Nichtfatalitätsdolch, aus einer Hand in die andere geworfen — zu dem Entschlusse, beide in einer Scheide der Königin Mariene zur Verfügung zu stellen, „den schönen Basilisken, der sich birgt zu Deinen Füssen Zwischen zwei schneeweissen Lilien“ und will sich drücken. Halt! ruft die geängstigte Tetrarchin mit dem „schönen Basilisken zwischen ihren schneeweissen Lilien-Füssen“ — „Höre, Herr, vernimm, verweile!“ und nun entspinnt sich zwischen Beiden eine Controverse über den

---

Dies, um nicht sie zu erwarten,
Jenes, um sich drauf zu rüsten.

Ein doppelschneidiger en tout cas Fatalismus, ein Unglücksdolch, der den Rücken deckt, wie den des Tolomeo, und der zugleich sich selbst den Rücken deckt:

Ich nun, zwischen zwei Gefühlen
Schwankend nicht noch zweifelnd, lege
Dir den Dolch zu Füssen nieder.

Die Rechtfertigungsgründe dafür sind eben so doppelspitzig, wie der doppelschneidige Dolch und eben so doppelzüngig, wie dessen gespaltene Basiliskeuzunge:

— — — — — — — —
Will ich nun zu Deiner grössern
Sicherheit, es so bestimmen,
Dass Du, Herrin Deines Lebens,
Deinen Tod stets mit Dir bringest — —
— — — — — — — —
Drum, sey's Wahrheit oder Lug:
Ich den Sinn auf Alles richtend
Kann nicht mehr ja Dir verleihn,
Als Dein Leben, und das nimm hier.
Deine beiden Feinde sind
Dieser Dolch und diese Liebe.

Mit andern Worten: Da hab' ich zwei Nattern in meines Kleides Gehren, von denen ich nicht mit Bestimmtheit weiss, ob ihr Stich giftig oder nicht. Probire Du sie, Angebetete meiner Seele! lege Du die zwei Nattern an die himmlische blosse Brust und gieb acht, wie sie stechen, ob ihr Stich tödtlich: Ist er's: so hast Du Recht; ist er's nicht, so hab' ich Recht: in beiden Fällen sind die zwei Nattern an Deinem nackten Götterbusen gut aufgehoben — macht Kehrt und „will gehen“. —

„schönen Basilisken", worin Mariene die Argumente des casuistisch galanten und in den Windungen des eventuellen Eifersuchtsscheusals sich hin und her krümmenden Gatten siegreich retorquirt, seine logischen Schnitzer aufdeckt und ihn mit einem Aufgebot von scholastisch-pathetischer Spitzfindigkeit ad absurdum führt, die das Drama zum Kampfplatz von Disputirübungen und die Schlussscene eines ersten Tragödienactes zu einem zwölf Seiten langen, als Gardinenpredigt sich entwickelnden Wortgefechte macht. [1])

---

1) Mar. Aber brechend meine Schwingen
Alle Fesseln nun und Riegel — —
— — — — — — — —
Will ich mich erklären, will
Dir beweisen, dass mit nichten
Dein Entschluss ein weiser . . .
Ich will übergehn, ob's recht,
Dass sich meine Lieb' entschliesst,
Zuzugeben, ich sey würd'ger
Gegenstand von Deiner Liebe — —
— — — — — — — —
Will ich meine Gründ' entwickeln
Gleichviel, ob mit Recht, mit Unrecht,
Sie so unbeachtet blieben.
Denn sey jenes Unglück Wahrheit
Oder Lug: Du selbst bewiesest,
Drauf sich richten, das sey weise,
Es erwarten, aberwitzig,
Und verständ'ge Vorsicht, ohn' es
Zu erwarten, drauf sich richten.
— — — — — — —
Wer hat Dich belehrt, Tetrarch,
Wer hat Dir gesagt, bewiesen,
— Dass feste Freundschaft stiften,
Oder friedlich sich vertragen
Können Leben und Vernichtung?
Droht mir diese, grauenvoll,
Das Geschick: wär's dann ein Mittel
Die Begegnung zu verhüten,
Dass man jene Beiden schickte
Einen Weg, und immer Zufall
Und Gefahr sich folgen liesse?

Filipo bringt die Nachricht, Kaiser Octavian's Kriegsvolk „sitzet mitten In der Stadt Jerusalem", und die Bürger, von Antonio's Tod berichtet, suchen ihren Tetrarchen auf, um ihn gefangen zu nehmen, und dem Kaiser Octavian auszuliefern. Herodes wirft sich auf das Prävenirespielen und stürzt dem Kaiser entgegen, der angsterfüllten Gattin mit der Zuversicht sich ent-

---

Duns Scotus kann nicht bündiger folgern und den Gegner mit zwingendern Schlüssen eintreiben.

Wär's nach menschlicher Vernunft,
Ein vorsichtiges Beginnen,
Wenn, um jenes Prachtgebäudes
Niederbrennung zu verhindern,
Feuer man ihm nahe brächte?
— — — — — — —
Nun bedenk', das eben ist es,
Was Du willst; denn dieses willst Du,
Dass hinfort nie sey'n geschieden
Dieser Dolch und diese Brust.

Welcher Dialektiker diese Mariene! Welcher Scholastiker! Welcher Rabbi Gamaliel steckt im Unterrock dieser Tetrarchin und Zeitgenossin Rabbi Gamaliel's? Und welche dialektische Volte aus dem Stegreif mit rabbulistischer Kniffologie, zugunsten eines die dramatische Fortbewegung ermöglichenden Motivs und einer im Sinn des „grössten Scheusals" herbeigeführten Katastrophe! Merk auf! lug, schau, guck, Potz Velten, videte!

Aber zwischen solcher Fernung,
Dass ich, wer ihn hat, nicht wisse,
Solcher Nähe, dass ich stets
Wissen soll, ich trag' ihn mit mir,
Giebt's ein Drittes: ihn (den Dolch) an solchen
Ort, zu solchem Herrn zu bringen,
Dass ich's wisse, doch nicht fürchte.
Sey Du selbst denn sein Besitzer.
Denn der Magus sagte nicht —
Dass Du selber mit ihm tödten
Würdest, was zumeist Dir lieb ist,
Sondern nur, dass dies durch ihn
Sterben würd', und hieraus schliess' ich,
Da ein Andrer hassen kann
Was Du liebst, so wär's gewisse
Frevelthat, ihn von Dir werfend,
Waffen Deinem Feind zu bieten,

windend; „Mein Anblick schnell wird seinen Stolz besiegen“. Diese Zuversicht kann ihm nur, wie der zweite Aufzug des Näheren darthun wird, das unerschütterliche Bewusstseyn einhauchen, dass er und das grösste Scheusal ein und dieselbe Person ist, vor dessen Anblick mithin Kaiser Octavian die Waffen wird strecken müssen.

Der römische Cäsar streckt aber beim Anblick des in Memphis ihm vorgeführten Tetrarca so wenig die Waffen, dass viel-

---

Weil er kommen kann in Hände
Eines, der mir Hass gewidmet.

Welche Rabbulistin im Interesse des grössten Scheusals! Welche Advocatin Diaboli, des Eifersucht-Scheusal-Teufels! Ja welche Logikerin von Teufel, den Dante bekanntlich un gran logico nennt, aber ein gran logico Teufel mit Lilien-Füssen statt eines Pferdehufes! Mariene glaubt an die Prophezeihung des jüdischen Astrologen, des „doctisimo Hebreo“, „der Dolch, den Herodes umgürtet, werde tödten, Was er am meisten liebt auf diesem Runde“ — daran glaubt Mariene wie an die zehn Gebote — und bittet flehentlichst ihren Gatten als ihren prophezeihten unentrinnbaren Erdolcher, das Unheilswerkzeug zu diesem vorbestimmten Mord in Verwahrung zu nehmen, als sicherster Hüter und Schirmvogt ihres Lebens, damit die „Mörderklinge“, gegeben selber, ja bei der Hand sey! Die Logik ihres Gatten führt die Teufels-Logikerin von Gattin ad absurdum mit einer Argumentation, welche die Absurdität selber ist, der schlechthinige Widerspruch quand même! Logik, das grösste Scheusal!

Und so, Herr, will ich Dich bitten,
Dass Du, Schirmvogt meines Lebens,
Führst bei Dir die Mörderklinge,
Dann weiss ich gewiss, so lange
Du dies Mordgewehr besitzest,
Leb' ich wohl beschützt; beweisen
Will ich dies Dir augenblicklich:
Du, Herr, liebst mich, oder nicht,
Liebst Du mich, so bin ich sicher;
Denn nicht selber wirst Du tödten,
Was Du ja am meisten liebst —

Dahin aber, Teufels-Logiker mit Lilienfüssen! lautet ja eben die Weissagung, an welche Du glaubst, wie an Dein Leben und an Deines Gatten Liebe! Eine solche Syllogistik mag dem parallel-antithetischen Gehirn eines spanischen Dichter-Scholastikers entspriessen; aber dem Doctor-Subtilis-Kopf einer Mariene! einer Tetrarchin, die in der kleinen Zehe ihres Lilienfusses mehr Logik zu besitzen schien, als ihr horntoller Ge-

mehr dieser die einzige Waffe, die ihm geblieben, den Unglücksdolch, vor dem Römer strecken muss, der ihm den Stahl abnimmt, und ihn selbst, den Tetrarca, in den Thurm zu Polidoro, dem vermeinten Aristobolo, werfen lässt. Das wickelt sich in folgender Weise ab. Kaiser Octavian, in das Bildniss des todtgeglaubten Schönheitsideals bis zum Wahnsinn [1]), wie er selbst sich ausdrückt, verliebt, hat von dem ihm in die Hände gefallenen Miniaturbilde eine Copie in Lebensgrösse anfertigen und in seinem Palastzimmer zu Memphis oberhalb der Thür befestigen lassen. Das Wozu? der Wiederholung des Portraits

---

mahl, der Tetrarca in der Hirnschale, der wie Petrarca liebt, und als Eifersuchtsheld des Calderon de la Barca, auf Rechnung eines prophezeihten Eifersuchts-Scheusals, vonvornherein als solches tobt und schnaubt! Doch lasst uns den in einen Sorites auslaufenden Syllogismus cornutus des gran-logico-Unterrocks zu Ende hören!

Liebst Du mich nicht, so bin
Ich es nicht, den Deine Liebe
Mit Verderben droht —
Drum gleichviel, geliebt, verschmäht,
Meine Sicherheit erbitt' ich,
Meine Furchtsamkeit verjag' ich,
Meine Seelenruh' gewinn' ich,
Meinen Lieblingswunsch erlang' ich,
Meinen Argwohn unterdrück' ich,
Meine Hoffnungen beschwing' ich,
Wenn Dein Lieben und mein Leben
Ueber Tod und Dunkel siegen.

Tetrarca-Petrarca de la Barca kann nicht anders, als seine Logik der unwiderleglichen Schlussfolgerung seiner angebeteten Gemahlin gefangen geben, und nimmt den Dolch zu sich für alle Fälle:

Tetrarch. Wollte Gott, es wäre Wahrheit,
Nicht nur Wahn, dass ich auf immer
Dich dem Tode könnt' entreissen!
Und so durch Dein Wort getrieben,
Dir gehorchend, holde Gattin,
Nehm' ich ihn noch einmal wieder.

1) Dar una esperanza viva
En una hermosura muerta,
Bien se ve que no es pasion,
Sino locura . . .

wird offenbar, wenn „die Seele von diesem Götterleibe“ [1]) — eigentlicher: der Götterleib zu dem Bildniss, das doch als Abschattung dessen Schattenseele — aufersteht. Zu welchem Zweck das Doppelbild? Ist eine Vermuthung gestattet, eine, entsprechend dem Doppelbilde, zwiefache Vermuthung, so scheint es, als sey Kaiser Octavian zur Bestellung der grossen Copie, nächst dem dunklen Drange, dem optischen Gesetze der spanischen Doppelschau nachzukommen, aus rein dramatischen Gründen bestimmt worden, um nämlich ein Zielscheibenbild und zugleich Schirmbild zur Hand zu haben, welches in dem Augenblicke, wo Octaviano beim Abgang dem Tetrarca den Rücken zukehren, und dieser mit dem Dolch nach ihm stossen würde, infolge eines fatalistischen Zufalls zwischen Dolch und kaiserlichem Rücken vom Nagel zu fallen und den Stoss aufzufangen [2]) prädestinirt wäre: eine dramatische Motivirung ad hoc, wie sie kaum feiner und kunstvoller sich denken lässt; eine Situation, die nur das Calderon'sche Komödienschema mit der Fatalitätstragödie des „grössten Scheusals“ zeugen konnte.

Beim Erblicken des vermeinten Aristobolo, und wirklichen Polidoro im Gefängnissthurm merkt Herodes sogleich, wie der Hase läuft, und umarmt den Gracioso vor der Wache als seinen Schwager Aristobolo. Polidor kann sich das nur aus dem muthmaasslich angeheiterten Zustand des Tetrarchen erklären. [3])

---

1) — ¿quien fuese
Alma de deidad tan bella?

2) (Al entrarse Otaviano, va á herirle Herodes; cae el retrato en medio de los dos, y se queda clavado en él el puñal.)

Otav. (wendet sich um).
Da ich kaum die Schulter wende,
Du hier mit entblösstem Eisen?
Zwischen ihm und meinem Rücken
Dieses Bild des schönsten Weibes?
Du verstört, ich unbeschädigt,
Sie verwundet? Du mit Zeichen
Wilder Rachsucht, ich, der Unbill,
Sie des Mitleides?

3) Polid. (für sich).
Der Tetrarch ist schier besoffen
Mich Aristobul genannt!

Einen gar merkwürdigen Anblick gewährt nun der allein gelassene und gelinde, wie ein Schneemann, an dem Gedankennachbild jener Doppelschau von Mariene's Doppelbilde zerschmelzende Tetrarca.[1]) Erstarrt aber augenblicks wieder zu einem grausamen Herodes der Eifersucht, einem Eifersuchtswüthrich, einem Eifersuchtsscheusal ingestalt eines Mannes; ein Eiskrystall, der aus lauter zweischneidig spitzigen Eiszapfen, als ebensovielen Unglücksdolchen, besteht — erstarrt augenblicks wieder, bei seines ihn im Kerker besuchenden alten Dieners, des viejo Filipo, Versicherung unbedingter Treue und Hingebung[2]), für den Fall, dass Cesar Octaviano, wie zu befürchten, ihn, den Tetrarca, vor dem Aufbruch nach Jerusalem, hinrichten liesse. „Du beeilst des Todes Grauen", rasselt der zu Eis Geschauderte mit allen

---

Borracho el capitano viene:
¡Aristobolo me llama!

1) Jetzt, da ich allein bin, thaue
Mild in Thränen und in Seufzern,
Ohne Sturm und Wortgebrause
Aus den Augen, aus den Lippen
— meine Trauer.
— — — — — — —
Denn mein Herz durchbohrt's mit Schaudern;
Im Besitz des Octavianus
Mariamnen's Bild zu schauen,
Und gedoppelt; — wie man sagt,
Es erschein' im klaren Raume
Eines Spiegels, wenn er ganz ist,
Ein Bild, aber zwei dem Auge,
Wenn er brach; und nun will
Vielgestalt'ger Aberglauben
Trüglich aus gebrochnen Spiegeln
Böse Vorbedeutung klauben.

Deren schlimmste, dass ich dort Marienen doppelt schaute mithülfe — erlauben wir uns dem Tetrarca unter den Fuss zu geben — mithülfe des zerbrochenen Spiegelchens, das in seines Dichters- wie jedes Spaniers Gehirn eingefügt strahlt.

2) Weih' ich, sammt dem greisen Haupte,
Liebe Dir, Treu', Seel' und Leben,
Um zu sehn, was Du mir aufträgst.

dolchförmigen Eiszapfen — „Gen Jerusalem der Kaiser? Wo er (Himmel mich durchschauert's!) Findet lebend Mariamne, die als Bild ihn schon bezaubert“ . . . und setzt sich hin und schreibt — doch nicht ohne vorher dem Filipo seine eigene Standrede von praeter propter 200 vierfüssigen Trochäen zu halten, wobei der vom grössten Scheusal zu Eifersuchts-Eis Gescheusalte in den schönsten, von den glänzendsten Redekrystallen und Bilderdolchzacken funkelnden Stalaktiten-Wüthrich sich umblitzt. [1]) Das Eifersuchtspathos ein klingender Frost? Ein Krystallisationsprocess? Ein flimmerndes Tropfsteingebilde von prismatisch geschliffenen Thränen? Nichts anderes, den glühenden Affectfarben ins Gesicht! nichts als spiegelnde Eis- und Krystallgestaltung. Doch das Funkensprühen? Das brausende Feuer? Ist der Krystall nicht auch ein Feuerproduct und dennach kalt, durch und durch versteinertes Eis. In spitzfindigen Argutien und Concetti's, wie in Eisnadeln, oder Eisblumenfloskeln, oder in Würfeln, in spielwürfelförmigen Antithesen krystallisirend. So auch hier wieder in des Tetrarca syllogistisch und argumentatorisch zuge-

---

1) Octavianus, (Muth und Athem
Schwinden, da mein Mund ihn ausspricht.)
Octavianus betet an,
(Ha! dies Wort, wie lockt's herauf mir
Schmerz auf Schmerz) er betet an
Mariamnen, zweimal schaut' ich
Sie als Bild, zweimal als Heiden
Ihn, der andachtsvoll hinaufblickt
Zu der Sonne sonder Licht,
Zu der Gottheit sonder Dauer.
— — — — — — — —
— O fallen auf mich,
Fallen auf mich Meer und Berge!
— — — — — — —
So wird Er (o ich Unsel'ger!
Denn er muss ja in den Mauern
Von Jerusalem sie sehn)
Auf des Purpurlagers Flaume
Froher Erbe meines Glückes,
Herr des mir entrissnen Raubes,
Und mich tödtet Eifersucht,
Zweifach tödtend, weil sie zaudert.

schliffener Standrede. [1]) Nachdem er sie gehalten, übergiebt er dem Filipo den Uriasbrief für Tolomeo, der diesem Mariene's Ermordung aufträgt „sobald des Rufs Posaune kündet, ich sey todt; ein Brief, worin jeder Buchstabe ein Unglücksdolch, gleichviel ob in Gestalt von Gift oder Strang. [2]) Nur dürfe Mariene den Urheber des Meuchelmordes nicht erfahren, damit sie ihn nicht verabscheue. [3]) Kann es eine verruchtere Eifersuchts-Selbstsucht geben? Geschichtstreu oder nicht! Der Herodes des Josephus schminkt doch mindestens seine teuflische Seele nicht. [4]) Sucht doch wenigstens nicht seine Abscheulichkeit, ein geliebtes Weib, auf den möglichen Fall hin, es möchte sie nach seinem Tode ein Andrer lieben, erwürgen zu lassen, durch Erörterung

1) Du wirst fragen, was mir's thut,
Da das Ziel des Lebenslaufes
Ist der Leiden Ziel? Philippus,
O wie täuschet dies Vertrauen!
Denn die Liebe lebt im Geiste;
Lebt Er fort im andern Raume,
So verrauchet nicht die Liebe
Weil der Geist ja nicht verrauchet . . .

Und raisonnirt seine Lage und seine Empfindungen zu lauter scharfkantigen zugespitzten Eiskrystallen.

Sey es Grausamkeit, sey's Tollheit,
Sey es wankelmüth'ge Laune,
Sey es Ausbruch der Verzweiflung,
Sey es Wuth, sey's Wahnsinnstaumel,
Sey es Ingrimm, sey's Betäubung,
Sey es, was mein angstvoll Grausen
Will, sey's Alles. Denn es wird
Alles mir zu leerem Scheine,
Ausser meiner Eifersucht . . .

Die eben zu gefrornem Schaum, zu blinkendem Gletscherschnee erstarrt. Eine Eishölle der Eifersucht als Fingalshöhle, von der Musik der Redondillen durchtönt.

2) Ob Du, wie die Dinge laufen,
Gift anwendest, oder Strang.

3) Doch sie wisse nicht, dass ich
Der bin, der ihr Leben raubet,
Nicht verabscheun soll sie mich.

4) Jos. Ant. Jud. XV. 3. S.

der psychologisch den Mord rechtfertigenden Gründe weiss zu brennen:

> Denn kein Liebender noch Gatte,
> (Sprecht, ihr Männer oder Frauen!)
> Der nicht lieber die Geliebte
> Todt, als eines Andern wünschte.

Mag seyn, aber was für „Liebender" und was für „Gatte"? Jener Hund, der vom Troge, zu dem er selbst nicht hinkam, jeden andern Hund wegbeisst, und wegbellt. Oder sollte dieser „Liebende", dieser „Gatte", darum besagter Hund nicht seyn, weil er ein Höllenhund, ein Herodes? Diese Sorte verwechselt eben Eifersucht mit Liebe und zwar Eifersucht als grösstes Scheusal, die eben nichts wie Eifersucht; nicht Othello's, dessen Eifersucht die Sühne befleckter, in seinem unseligen Verblendungswahn befleckter Liebe ist — nein, die Herodes-Eifersucht, die durch grausame Ermordung eines tugendhaften und als tugendhaft vergötterten Weibes die Möglichkeit zu ersticken schnaubt, die Möglichkeit, dieses Weib könnte, nach dem Tode ihres Mörders, nicht etwa ihre Ehre, nicht etwa seine Liebe beflecken — nein, sie könnte, wenn er modert, einem Andern gefallen und müsse daher, im Wege des praevenire, von solcher über's Grab hinaus wüthenden, durch und durch selbstsüchtigten, wie gesunde Säfte zur Pestbeule schwären, so durch Liebesvergiftung zu höllischer Neidsucht verseuchten Eifersucht, ohne Gnad und Erbarmen geschlachtet werden! Es scheint uns daher noch sehr fraglich, ob ein solches Eifersuchtspathos einer poetisch-tragischen Behandlung überhaupt würdig und fähig sey; noch fraglicher, ob das Problem zu einer poetisch-tragischen Lösung durch den Kunstgriff befähigter erscheine: dass die tragirte Leidenschaft vornherein als „grösstes Scheusal" gestempelt wird; und am fraglichsten, ob das gruselig grauerliche Fatalitätsmäntelchen, in welches eingewickelt das „grösste Scheusal" schuckert und mit den Zähnen von Edelsteinen, glänzend wie die des indischen Götzenscheusals, Siva, knirscht — ob solches Fatalitätsmäntelchen dazu angethan sey, die abscheuliche Eifersuchtsfratze tragisch zu drapiren und mit Melpomene's erhabenen Mantelwürfen gross und schreckbar zu umhüllen? Unserem Empfinden nach, ist das „grösste Scheusal" nicht grösser als jenes kleinste Zwerg-Scheusal, Vulcan's durch

einen Conat von Gewaltliebe mit der widerspenstigen Göttin der Weisheit und Künste, invita Minerva, gezeugtes schlangenbissiges Erdmännlein (Erechthonius), dessen Anblick die eifersüchtige Königstochter Aglauros sammt beiden Schwestern wahnsinnig schreckte und so entsetzte, dass sie selbtritt von der Königsburg sich hinunterstürzten. Wenn nun ein sonst preiseswürdiger, ganz tüchtiger, auch von uns mehrfach belobter Literarhistoriker über Calderon's: 'El mayor Monstruo', das unter'm Strich stehende Urtheil fällt [1]), wonach „Othello's Eifersucht niederer Art ist", als die erhabne des Calderon'schen Herodes — was lässt sich dagegen sagen? In gelindesten Ausdrücken höchstens nur so viel, dass, gleichwie magnus Homerus interdum dormitat, wohl auch der gründliche und gelehrte Verfasser der History of the Literature of Spain, interdum lauter schlafen dürfe, als einem so gediegnen Kenner und Beurtheiler eigentlich zukäme; und dass derselbe, im lauten Schlafen, interdum dummes Zeug zu faseln sich wohl gestatten möge; kurz, dass, auf Rechnung des interdum, ein um die „Geschichte der schönen Literatur in Spanien" hochverdienter Amerikaner zuweilen und interdum wie ein überseeischer Meerkater zu urtheilen in der Verfassung seyn könne. Othello und Calderon's „grösstes Scheusal! Eine Sonnenfinsterniss und des russigen, lahmen Schmiedegottes schwarzes Erdmännlein! Ein von Eifersuchtsschatten, durch Liebesverdunkelung verfinsterter Lichtgott, und des vom Rauch- und Dampfqualm der Auto da fé's geschwärzten, antithetisch-dualistisch hinkenden Kunstschmieds Zwergungeheuer, das, in schauerliches Dunkel eines fatalistischen Wiegenkorbes gebettet, aus grünen Augen mordwüthigen Eifersuchtswahnsinn schiesst! —

„Mit grosser Kunst ist der Ausgang herbeigeführt" — rühmt dasselbe Interdum. Sehen wir uns den Ausgang darauf an!

Mariene's Bruder, Aristobolo, nimmt an der Spitze eines zur Befreiung seines Schwagers, Herodes, bestimmten Heeres

1) „Es scheint wirklich, dass diese furchtbare erbarmungslose Leidenschaft auf der Bühne zu keiner entsetzlicheren Höhe getrieben werden kann. Die Eifersucht Othello's, mit der man sie zuerst vergleichen wird, ist niederer Art und erregt sinnlichere Besorgnisse." Ticknor a. a. O. II. S. 33. d. Uebers.

von der Schwester am Meeresstrande bei Joppe Abschied.[1] Tolomeo, dem Schema der episodischen Parallelliebe getreuer, als dieser Liebe, wünscht an dem Befreiungszuge theilzunehmen, einer hieroglyphisch bildlichen Sprechweise[2] bei dieser Gelegenheit sich befleissend, die ihm eine Zelle in Quevedo's berühmtem Narrenthurm sichert. Dem kriegslustigen Wunsche widersetzt sich nicht nur Tolomeo's Liebchen Libia, Kammerzofe der jüdischen Vierfürstin oder Viertelsfürstin, Mariene, sondern auch diese, die ihren vom Gemahl ihr als Hüter und Schützer während seiner Abwesenheit zurückgelassenen Kammerherrn und Dienstcavalier nicht entbehren mag. Ein Weilchen, und Filipo hat des Tetrarchen Blutbefehl dem Tolomeo zugestellt. Abermals eine fatalistische Fügung, dass Mariene ihren vom Gemahl beauftragten Mörder nicht wollte ziehen lassen. Hier nimmt das als Fatum bei der Calderon'schen Bühne lebenslänglich engagirte Mitglied, das komische Zufallsschema, dem in unserm Schicksalsdrama nur als Gast auftretenden und für diese Rolle eigens berufenen Fatum die Fäden aus der Hand und wirrt und knüpft sie zum stehenden, und in regelrechter Weise auch wieder gelösten, richtiger durchgerissenen Komödienknoten. Libia's Nebenbuhlerin, Sirene, betrifft den Tolomeo über dem Lesen des Blutbriefes, den sie für einen Liebesbrief ihrer Rivalin hält, und wird ihrerseits von der herangeschlichnen Libia mit Tolomeo zusammengefunden, die ihm den Brief, als Bravourstück seines Liebesverrathes, entreisst, und Sirene's Augen nur desshalb nicht gleich mit ausreisst, weil diese, unter Verwünschungen des

---

1) — Lös' ich das Wort, das ich Dir zugeschworen,
Dem Tode mich zu weihen,
Um Dir den theuren Gatten zu befreien.

2) Ptolem.
Schon auf des Meer's Krystallen,
Sieht man von Lein*) so manchen Vogel**) wallen,
So manchen Fisch von Holze***),
Dass die anmuth'gen Wellen jetzt mit Stolze
Den Horizont umfassen,
Als Republik regsamer Bergesmassen†).

---

*) Segel. — **) Schiff. — ***) Meerschiff. — †) Wogen.

Doppelliebhabers [1]), selber „ausgerissen". Beim Balgen um den Brief zwischen Tolomeo und Libia wird das Blatt entzweigerissen und „Jedes behielt die Hälfte in der Hand". [2]) In dieser Situation wird das Paar von Mariamne überrascht, die Beiden ihr Papierstück abnimmt. Tolomeo warnt die Fürstin vor den zwei Fetzen in ihrer Tasche als vor zwei Stücken einer zerrissenen Viper.[3]) Je flehentlicher er kniebittet, desto begieriger wird Eva's vierfürstliche Tochter, sich die zwei Stücke der Viper genauer zu besehen. Des Tetrarchen Handschrift erkennen, aus den Blättern die Worte „Tod", „Ehre", „Mariamne" zusammenbuchstabiren, — hier „in der Stille" dort „sterb' ich"; auf dem Grasteppich die Bruchstücke behuf bequemen Lesens, knieend, zusammenlegen, und den Blutbefehl nun vom Blatt der zwei Risshälften ablesen [4]) — das Schema müsste kein Schema seyn, wenn dieses ständige Komödienentwickelungsmotiv Zug für Zug nicht auch in einem Schicksalsdrama, als solchem, dem tragischen Fatum unter die Arme griffe, den tragischen Stiefel nicht auf die Beine und die tragische Katastrophe nicht auf die Strümpfe brächte. Ist das nun eine des „grössten Scheusals", oder nicht vielmehr des kleinsten mit den kleinlichsten Komödienmittelchen sich behelfenden Scheusals würdige Tragik? In ihrem Schlussmonolog zum zweiten Act macht denn auch Mari-

---

1) Sirene. — Treuloser! Verräther!
Undankbarer! Fälscher! Flattrer!
— — — — — — — —
Da ich Dich ihn lesend fand,
Lass' ich nun Dich hier, ihn lesend. (Ab.)

2) (Parten entre los dos el papel.)

3) Eine Viper ist's, dies merke,
Die, zerrissen in zwei Stücke,
Dich verletzt mit jedem Ende.

4) Flur, auf Deinem grünen Teppich
Lass mich sie zusammenfügen.

(Sie kniet nieder, passt die Stücke auf dem Boden zusammen und liest):
„Meiner Ehr' und Würde Streben
Heischt, und dieses ist mein Wille,
Dass Ihr, sterb' ich, (o Entsetzen!)
Mariamnen (Angst ergreift mich!)
Mariamnen Tod sollt geben"

amne den mordsüchtigen Gemahl für alle diese Scheusale, die grossen und die kleinen, veranwortlich mit der Aufforderung, selbst die Prophezeihung des 'doctisimo ebreo' seines jüdischen Sterndeuters, auf seine Kappe zu nehmen. [1]) Eine Apostrophe an ihre Zunge bildet gleichsam den authentischen Unterschriftsschnörkel, der letzten Endes dem Schlussmonolog zum Munde heraushängt. [2])

---

1) Wenn der Erde grösstes Scheusal
Mich zu tödten droht, (nach jenem
Ungeheuren Buch, belügend
Mit azurner Schrift die Menschen)
Und Du tödtest mich: wird dann
Nicht mit Recht gesagt, Du selber
Seyst der Erde grösstes Scheusal?

2) — — Zung', o hemme
Dich, nicht nenne seinen Tod!
— — — — — — — —
Doch was sag' ich? Zung', o hemme,
Hemme noch einmal die Töne,
Wenn Du nicht zu sagen denkest,
Dass in meinen Armen ich,
Von der Rache Wuth gekräftigt,
Ohne Mitleid ihn erwürge! —

Allerletzten Endes spiesst noch ihr monologisches Zünglein mit der Schnellkraft, womit eine Spechtzunge aus der verborgensten Borkenspalte einen Kerf aussticht, die frauenkundige allgemein psychologische Betrachtung aus der geheimsten Falte ihres Herzens, richtiger aus der Seele ihres Dichters:

Wehe mir! Wie leicht doch gehet,
Von dem einen schnell zum andern,
Aeussersten, in Weiberherzen
Mitleid über zum Ergrimmen
Und Begünst'gung zum Verschmähen!
Weiberherzen, sagt' ich, doch
Nicht mit Recht; denn auszunehmen
Sind die Frauen, wie Ich bin,
Von der allgemeinen Regel . . .

Und aller- allerletzten Endes zieht die keinen Regeln unterworfenen Ausnahmefürstin die Monologenzunge zurück, wie der Ameisenbär die seine aus einem Haufen Emsen, ganz belegt mit den nach der stehenden Regel aufgesammelten Stichwörtern und über und über schwarz damit bedeckt:

In dieser zwiespältigen, wie des Gatten Blutbrief, in zwei Hälften zerrissenen Gemüthsstimmung erfleht, eingangs des dritten Actes, Mariene, in Trauergewanden, von Kaiser Octaviano, bei dessen Siegeseinzug in Jerusalem, des Gemahles Leben, nicht unbedingt aus Liebe, ebensowenig aber in entschiedener Selbstrache-Absicht, sondern von zwiefachen, ihrem in zwei Hälften zerrissenen Pathos entsprechend widerstreitigen Triebfedern dazu bestimmt, um nämlich den befreiten Gatten für seinen im Sterbefalle erlassenen Mordbefehl, in einer zu ihrer ersten Recriminations-Gardinenpredigt [1]), parallelen Ehezankscene, den von des Kaisers Gnade erbetenen und dem Henkerbeil entzognen Kopf mit blutigen Vorwürfen zu waschen, und diesem nebenbei, figürlich mindestens, mit blutigen Nägeln, die eifersuchtsblinden und über's Grab hinaus fatalistisch blindwüthigen Augen auszureissen. Ihr in Trauerschleier verhülltes Begegniss mit dem Kaiser, pomphaft theatralisch und im wirksamsten Abstich zu dem Jubelempfang des römischen Imperators von Judios y Musicos mit Pauken und Trompeten, eingeführt, entlockt dem Cesar selber eine auf diesen Abstich bezügliche an Filipo und Tolomeo gerichtete Bemerkung. [2]) Die Contrast-

---

Gebe Kunst der Himmel, gebe
Mittel mir das Schicksal,
— — — Dann sollt ihr sehen,
Himmel, Sonne, Mond, Gestirne,
Sterngebild' und Himmelssphären,
Berge, Meere, Bäume, Pflanzen,
Fische, Vögel, Wild und Menschen,
Dass, als Fürstin ich verzeihe,
Und dass ich, als Weib, mich räche.

Entsprechend dem Zwiespalt ihres Busens und ihrer Zunge.

1) s. oben S. 561.

2) Octav.
Bei solchem Widerstreite
Gebührt Euch Lob und Dank von meiner Seite
Mit Recht. —
Doch werd' ich loben nicht, noch danken.
(Zu den Frauen.)
Euch, die Ihr naht mit Leichenzuges-Wanken

wirkung erst, wenn Mariene, das Original zu Octaviano's Doppelcopie, dem in Lebensgrösse und dem Miniaturbilde, den Trauerschleier lüftet! Der Widerstreit von gegenseitigen Ueberraschungsgefühlen! Eine Effectsituation von elektrischen Spannungen und Entladungen; von narkotisirenden Anstarrungsmomenten! Der Cesar: verzückungssteif; Mariene, entschleierungsverwirrt und betäubt; Beide in schwebender Pause von kataleptisch-staunenden Apartes![1]) Ein beneidenswürdiges Gruppirungskraftstück wieder des grössten Situationstheatermeisters und Tableaux-Scenen-Zaubrers. Dem Wunder von gruppenstellerischer Verblüffungspyramide setzt die Erscheinung des von Soldaten hereingeführten Tetrarca und sein Aparte die Spitze auf[2]) Zur starrsüchtigsten Verzauberungsgruppe würden aber beim Anblick dieses Zauberballet-Tableau's in einer Eifersuchtstragödie — rathet, wer? — sich staunen. Des spanischen Theatergrossmeisters verklärte Kunstgenossen: Aeschylos z. B., Sophokles, Shakspeare, unser Schiller; und über deren Schultern hinweg das spanische

---

Gehüllt in Trauerschleier,
Um zu zerstören meines Sieges Feier
(Zu seinem Gefolge.)
Brecht auf!

1) Octav. (für sich).
Was, Himmel, muss ich schauen?
Wird Sehnsucht zur Gestalt auf ird'schen Auen?
Mar. (für sich.)
Was, Himmel, muss ich sehen,
Den Athem fühl' ich meiner Brust entgehen,
Da vor seinen Blicken ich steh' entschleiert.
Octav. (für sich).
Ist sie es, deren Tod mein Schmerz gefeiert?
Mar. (für sich.)
Sein Anblick macht mich wanken.
Octav. (für sich.)
Ich sehe sie, und Glaub' und Zweifel schwanken.

Der elektrische Funke der Suspensionswirkung springt auf Filipo und Tolomeo über, auch sie in Apartes reglos starrend.

2) Tetr. (beiseit).
Mariamne bei dem Cäsar? bittres Leiden!
War Sterben noch nicht herbe
Genug, wenn ich vor Eifersucht nicht sterbe?

Gruppenstellungszauberstück sich besehend — der Aristophanes! Und wenn dieser vollends Mariene's in Octavian's Leibstanzen, in italienischen Octaven, modulirte Gnadenbitte vernähme, wenn insonders das Gleichniss sein attischfeines Satyrohr träfe:

> Hat oft ein Purpurstreif, wie sich beglaubte,
> Des edlen Leu'n furchtbarste Wuth bezwungen:
> So lass auch Du den Zorn nicht weiter schweifen,
> Denn meine Augen sind ja Purpurstreifen.[1]

Wie aus einem Dampfventil wäre der attische Momusgeisselschwinger wohl gar imstande, seinem Staunen mit einem von seinen ellenlangen Peitschenhieben z. B. Orthophoitosykophantodikotalaiporon[2] — begleiteten Pfeifton Ausdruck zu geben. Hörte der Aeschylos der komischen Parabase dann aber wieder die cäsarisch würdigen Worte, womit Kaiser Octaviano dem Gatten des in effigie schon vergötterten Weibes und ihrem Bruder dem Empörer Aristobolo Gnade und Verzeihung gewährt, würde der Momus-Aeschylos sein Erstaunen um einen halben Ton höher stimmen, und bei dem grössten Scheusal der attischen Komödie, bei der Mormolyke schwören, er sähe das noch grössere Zwitter-Gespenst, die Empusa, leibhaft vor sich, mit dem einen Fuss von Mist und dem andern von Gold, dessen Abglanz der Grieche gewiss auch in der grosssinnigen Selbstbeherrschung erblicken würde, womit der römische Cäsar dem Idol und Ideal seiner Seelenliebe und sogar dem Bildniss entsagt[3], das er der Fürstin zurückgiebt. Welcher von den beiden Füssen die Euripides-Mastix in dem Schlusstheil der mayor-Monstruo-Tragödie vertreten fände, das wird der Leser, der den Ajas Mastigophoros der attischen Komödie so gut kennt, wie sein Literarhistoriker, sich an den Fingern abzählen. Auf welchem der gedachten Füsse z. B. Tolomeo

1) Si una linea de purpura detiene
Del mas noble animal la mas furiosa
Accion, detien tú el paso á tus enojos,
Pues son lineas de purpura mis ojos.

2) Vesp. V. 505.

3) Octav. (beiseit).
Du, der Schönheit Wunderblüthe!
Wozu half mir, Dich zu finden,
Fand ich nur, um einzubüssen?

in Kaiser Octaviano's Zelt läuft, nachdem Mariene die fürchterlichste aller Komödien- und Tragödiengeisseln, eine 6½ Seiten lange Weiberzunge, über ihren Gemahl geschwungen, der, wie man Krebse am Allerseelentage mit einem brennenden Pfennig-lichtchen am Schwanze über die Gräber kriechen lässt, — ähnlich den krebsgrünen Basilisken seiner Eifersucht, mit deren Furienfackel am Schwanze, über sein eventuelles Grab hinweg, an seinem getreuen Weibe hinankriechen liess, um sie zwiefach zu morden: mit dem Basiliskenstachel als Schicksalsdolche, und mit dem Feuergift der Eifersuchtsgrabfackel, wobei sie die Belege des zerrissenen Blutbefehls zugleich mit der Zungengeissel schwingt, Scheidung von Bett und Tisch gelobend, Trennung ihrer, wie das Papierblatt, in zwei Hälften zerrissenen Ehe. Wuthvoll stürzt Herodes über Tolomeo her, den Verräther, wie er wähnt, der den Mordbefehl seiner posthumen Eifersucht an die Fürstin ausgeliefert. Tolomeo reisst sich los, und hinüber ins kaiserliche Zelt, Zeter Mordio rufend und nach Hülfe zwei Seiten lang schreiend, Hülfe für Mariene, die der grausame Herodes erwürge: in petto aber gilt der Zeterruf seinem Liebchen Libia, die er vor Herodes durch die Doppellüge am sichersten schützen könne.[1]) Ueber welchen der beiden Füsse gedachter Empuse, mit der Wahrheit gespannt, und auf welchem hinkend, Tolomeo den Imperator zu einem nächtlichen Besuch Mariene's in ihrem, für den Gemahl gesperrten, Zimmer beredet, und ob nicht gar auf beiden Beinen hinkend, und zwar beiden aus dem Stoffe desjenigen Empusenbeins bestehend, das nicht von Gold — auch darüber werden dem Leser die nun folgenden Schluss- und Katastrophenscenen ein Licht aufstecken, zumal alles Gold des einen Empusenschenkels durch Marienen's dem Erscheinen des Kaisers voraufgehende Toilettenscene, vielleicht aber zu ihrer eignen Verdunkelung, überglänzt wird. Mariene lässt, während Sirme und andere Kammerfrauen mit ihrem Nachtputz beschäftigt sind, von Sirme sich ein schwermüthiges memento mori vorsingen, wogegen Desdemona

1) Ptol. (beiseit.)
Livia, um Dich zu befreien,
Keinerlei Gefahren scheu' ich;
Und die Wahrheit selbst zur List
Macht für Dich sie Dein Getreuer.

selbst der ahnungsvolle Schwan ist, als welcher sie ihr Sterbeliedchen unter der Thränenweide singt. In ähnlicher congenialisch erfundener Situation überrascht Octaviano die Fürstin, der mit Tolomeo, durch die zufällig offenstehende Vorsaalthür herangeschlichen, zum Schrecken der entfliehenden Putzmägde, und Mariamne's, die mit ihren Zofen vor dem selbstverständlich vermummten Mann die Flucht zu ergreifen auf dem Sprunge steht, von dem entmummten aber zurückgehalten wird, zum empfindlichen Schaden seines in obiger Grossmuths- und Entsagungsscene so schön und erhaben offenbarten Cäsarcharakters, den er nun gegen eine Liebeserklärung auswechselt [1], nicht aber nach dem Münzfusse des Goldschenkels der Empuse oder des Pythagoras, sondern vielmehr gegen die Goldmünzen der Melusine und ähnlicher Hexen oder verwünschten grössten Scheusale umwechselt, deren bei Nacht wunderwie gleissende Goldstücke sich bei Tageslicht in das Material von Empusen's Bein verwandeln, das nicht von Gold. Dagegen tritt Mariamne auch in dieser Situation noch mit dem Goldfuss auf, den sie in der Toilettenscene sich als Kothurn angeschnallt. [2] Nur vielleicht doch mit einem kleinen Beischlag von fälschender Legirung, da sie des Gatten Grausamkeit dem Schicksalsdolch in Rechnung bringt [3], dessen sie in ihren zornentbrannten Vorwurfsergüssen über des Mannes Haupt mit keiner Sylbe gedachte. Steht ihr Gemahl, wie sie, unter dem Einfluss ihres Unsterns und der unausweichlichen

---

1) Otav. Wer, gezwungen,
Euch geliebt, eh' er Euch sah,
Kann, da er Euch sah, vermuth' ich,
Nie aufhören Euch zu lieben.
Mar. Nicht dem Cäsar, nicht Augusten
Ziemt ein solches Wort.

2) Mar. Mein Gemahl ist mein Gemahl,
Und ermordet sich sein Unrecht,
Mordet mich das meine nicht.

3) Mar. Wenn ein grauser Dolch mich umbringt,
Tödtet nicht mein Unrecht mich,
Sondern mein entschiedner Unstern.
Matandome un puñal claro
Mi error no me diera muerte,
Sino mi fatal influjo.

Schicksalsgewalt des grössten Scheusals, so war es von ihr grausam, den Gatten dafür in Anspruch zu nehmen, und sein dem Schicksal geweihtes Haupt noch mit ihrer ätzenden Vorwurfslauge zu waschen. Die gerühmte, streitfertige Calderon'sche Syllogistik, sie hinkt nachgewiesenermaassen durchweg und überall, und nicht gerade auf dem Goldbein. Diesen Nachweis hat, unsres Wissens, keiner unsrer Vorgänger geführt. Wir sehen uns daher in unserem kritischen Gewissen verpflichtet, immer wieder auf diesen für die Werthbestimmung des Calderon-Drama's wichtigen Umstand zurückzukommen. Auch Calderon's bewunderte Logik, ein Hauptfactor seines dramatischen Genie's, operirt, bewusst oder unbewusst, mit taschenspielerisch doppelten Escamotir-Böden. Der von Goethe an ihm gepriesene „grösste Verstand" lässt sich allerorten und hier in seiner nach dem „grössten Scheusal" benannten Fatalitätstragödie erst recht auf dem fahlen Pferde betreffen. Octavian's in jener Grossmuths- und Gnadenscene so edle Cäsarhaltung geht hier, in Liebeserklärung schmelzend, ganz aus dem Leim; so arg, dass er von Mariamne das ihr zurückgegebene Bildniss wiederfordert. [1]) Dahingegen stemmt sich die Tetrarchin mit um so festrer Entschiedenheit auf den Goldfuss bündiger Frauenlogik, mit Argumenten, die Hand und Fuss haben, und wovon jedes von so gediegnem Golde, wie nur die aurea dicta, die „goldnen Sprüche", die Pythagoras aus seinem Goldschenkel münzte. [2]) Cäsar Augustus erlaubt sich Handgreiflichkeiten [3]), die sie mit dem ihm entrissenen Gürteldolch abwehrt. [4])

---

1) Octav. Da ich's bloss
Aufgeopfert Euch zum Nutzen,
Fordr' ich wohl mit Recht es wieder.

2) Mar. — in diesen Gluthen
Würd' ich meine Hand verbrennen,
Merkt' ich am geringsten Zucken,
Dass sie auch nur ein'ge Lust
Je zur Wiedergab' empfunden.

3) (Er will ihre Hand ergreifen, sie entreisst sie ihm.)

4) Mar. Eher (trauet meinem Schwur!)
Will mit Eurem eignen Dolch,
Der in meiner Hand schon funkelt,
Ich durchbohren meine Brust.

Dieser Dolch — O des Weh's und Weh des O's! — dieser Dolch ist kein andrer, als Herodes' Unglücksdolch, den ihm Octaviano abgenommen. Schon setzt sie die Dolchspitze an ihre Brust, die Rechnung ohne den Wirth machend, und der Prophezeihung des jüdischen Sterndeuters, jenes doctisimo Ebreo, uneingedenk, dass ihr Gatte vom Schicksal oder von den Sternen ausersehen, ihr den Unheilsdolch in die Brust zu stossen — ihr Gatte, der ärmste, zum grausamen Herodes durch Schicksals- und Sternenschluss, zum Gatten- und Bethlehemitischen Kindermörder vorbestimmte und beorderte Tetrarca, demzufolge er denn auch schon, auf sein Stichwort, auf dem Posten in dem Augenblick erscheinend, wo die den Dolch mit der Spitze an die Brust setzende Gattin diesen als ihres Gemahles Schicksalsdolch erkennt und sich „vor zwei Feinden" in wilde Flucht wirft. [1]) Octaviano ihr nach, um dem Monolog des Tetrarca das Feld zu räumen. Entsetzt über den am Boden umherliegenden Weiberschmuck und Mariamne's Nachtzeug, das ihre Frauen beim Davonlaufen vor dem vermummten Mann weggeworfen, ruft Tetrarca: „Ha, was ist dies?" und sucht nach einer Erklärung mit Gleichnissen, deren jedes eine Hornlaterne [2]), und deren vereinte Blendstrah-

1) Mar. Doch, Himmel!
Ist's nicht er, der wild, mordlustig
Mich bedroht? Vor zweien Feinden
Flieh' ich jetzt mit stärkerm Grunde.
(Sie wirft den Dolch weg und entflieht.)

2) Tetr. Zeige nicht, Vernunft, den Schluss mir,
Dass ein Schiff, wenn's seine Waaren
Wirft in's Meer, vom Sturme duldet,
Dass ein Haus, wenn's sich entäussert
Des in ihm enthaltnen Gutes,
Sich in Feuersnoth befindet.
Denn nicht zweifl' ich an dem Sturme,
Noch am Brande, weil ich hier
Wog' inmitten zweier Fluthen,
Starr inmitten zweier Flammen,
Da sich gegen mich verbunden
Seufzer, mich in Grund zu senken,
Rauch mir Thränen zu entpumpen.
Sind hier die zerstreuten Stücke

len auf den unter Nachthauben und Unterröcken hervorblitzenden unheilschwangeren Dolch fallen [1]), der in seinem von Eifersucht brennenden Kopf, worin die grössten Scheusale wie die Salamander herumschwänzeln, als „der Gestirne Compassnadel" und „stählerner Zeigefinger", den auf dem Boden zerstreuten Frauen-Nachtanzug, Röcke und Unterröcke, als eben so viele Exuvien erscheinen lässt, die Cäsar Octavianus der Tugend seiner Gattin abgerungen [2]) — und hebt den Dolch auf, und setzt ihn an die Brust, ein Parallelgebahren zu dem seiner Gattin, und, wie sie, die Rechnung machend ohne den Wirth, und, wie sie, uneingedenk, dass er mit dem Schicksalsdolch nicht sich, sondern seine Gattin zu ermorden von den Sternen angewiesen sey, jedenfalls sie zuerst, und dann, wenn er durchaus will, sich selbst. So kommt es nun auch und so muss es kommen, sagt der doctisimo Ebreo Neumann. Und so muss denn auch, laut Schicksals- und Sternenschluss, Octaviano noch immer hinter Mariene herlaufen, und muss sie im Haschemännchen oder Hascheweibchenspiel auf die Bühne wieder zurückjagen. Tetrarch muss bei diesem Anblick rufen: „Mich durchschauert's!" Octavian: „Mich umdunkelt's", Mariamne: „Mich umdunkelt's und durchschauert's!" [3]) Tetrarca muss das Schwertziehen, Octaviano dessgleichen, und Beide müssen, wie es im Sternenschema des Calderon'schen Komödienhimmels für die letzte Scene, gleichviel ob Komödie, Tragikomödie, oder Tragödie, vorgeschrieben ist — müssen fechten. Mariamne muss nun, gemäss derselben unabänderlichen Unglücks-Sternen- und Fatälitätsschemenschrift, muss die Lichter auslöschen, damit die

---

Nicht des königlichen Schmuckes
Hehre Trümmer? —

1) — Und ist dies
Jener Dolch nicht, der blutdürst'ge,
Der Gestirne Compassnadel
Und Schreibgriffel ihres Buches?

2) — Denn wohl vermuth' ich
Dass, wer so verstreut die Beute,
Schon gefeiert hat Triumphe.

3) Tetr. Turbado
He quedado.
Octav. Yo confuso.
Mar. Y yo confusa y turbada.

Fechtenden im endgültig regelrechten Komödiendunkel ein lächerliches Blindekuhspiel zumbesten geben, mit der einzigen Variation, dass in der Tragödie des „grössten Scheusals" Herodes den Kaiser Augustus, der ihm im Finstern den Degen aus der Hand geschlagen, mit dem Schicksalsdolch niederzustechen ausholt, welcher Potzkreuzsterndolch aber im Finstern die Mariene treffen muss, er mag wollen oder nicht. Nacht muss es seyn, wo des grössten Scheusals pechschwarze Sterne Unglücks- oder Pechdolche strahlen! Herodes versichert, dass, beim Licht der, nach stehendem Komödienbrauch, hereingebrachten Kerzen besehen, nicht er Marienen ermordet, sondern „ihr eigner Unstern", „ihr Schicksal" [1]) — macht Kehrt und rennt ab, um sich von der höchsten Thurmspitze kopfüber und mit dem Schicksalsdolch im Rücken ins Meer zu stürzen. [2]) Diese Komödienkatastrophe mit Dolchstössen im Finstern ist selbst einem spanischen Kritiker ausser Spass [3]), — das Senfkörnchen zum Rindfleisch, zum Ausspruch desselben Spaniers: Calderon's „Herodes ist das Musterbild idealer Liebeshelden" [4]) — ein Ausspruch der den oben citirten des amerikanischen Interdum noch überinterdumt. Was doch nur zu dem Allen der grosse attische Kritiker-Komöde sagen würde? Er würde, — was würde er? Er würde, am Knopf seiner Momusgeissel kauend, vielleicht wie sein Vögelchor fragen: „Wowowowowowowowowo steckt ihm der Verstand?" [5]) Ihm, dem grössten Scheusal, und Ihm, dem, Goethe zufolge, „grössten dramatischen Verstand"?

In den bisher durchgenommnen Schauspielgattungen des Non plus ultra-Vollenders des spanischen Drama's konnte

1) Tetr. Yo no le he dado la muerte.
Todos. ¿Pues quien?
Tetr. El destino suo.

2) Suchend von des Thurmes Zinnen
Mir ein Grab im Meeresschlunde. (Ab.)

3) „Es un recurso muy mezquino el de apagar las luces para desenlazar una tragedia, y solo pudiera tolerarse en las comedias de capa y espada". Don Manuel Bernardino Garcia Suelto, in seiner Ausgabe von Calderon's auserwählten Komödien. (Comedias escogidas de Calderon T. II.) — 4) „Herodes es el modelo de los amantes ideales". — 5) τιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον ἄρα ποτὲ — ἔχων; . . Av. 315.

unsere gewissenhaft objective Analyse — leider nur meist im Widerspruch mit den ersten dramaturgischen Autoritäten des Faches, die mit dem subjectiv-ästhetischen Scalpell, wie schon bemerkt, den Stücken in der Regel blos die Kopfhaut, das Auszugsargument, abschälen und die Scalpe als literarhistorische Trophäen an den buntdurchwirkten Gürtel hängen — konnte unsere zergliedernde Prüfung den „grössten dramatischen Verstand" in den Gesellschaftsspielen, den sogenannten Mantel- und Degenstücken, nur als spitzfindigen Ausklügler eines abstracten Combinations- und Situationsformelspieles, und dies nur als das Skelett eines dramatischen Verstandesschema bewundern; konnte unsere Analyse in den „heroischen Schauspielen" mit gekrönten Häuptern, in den Schauspielen aus der spanischen Geschichte, in den romantisch umgebildeten Geschichtsschauspielen endlich — und jetzt für uns letzten Gattung Calderon'scher Dramen — doch nur wieder jenes Skelett auch durch diese scheinbar neuen Formen, wie Gefässe, Eierstöcke, Bewegungsfasern durch die phosphorescirenden, brennenden, in rhythmischen Contractionen und Expansionen rastlos beweglichen Medusinen oder Blasenquallen — hindurchschimmernd gewahren, mit der alleinigen Modification, dass diese, ihrem Wesen nach, realeren Elemente das Schema wunderbarerweise nur phantastischer färben, ähnlich wie durchsichtige Raupen und sonstige Kerfe in der Farbe der Blätter und Blüthen gleissen, die sie zerstörten.

Der abstracte, als solcher freilich grösste dramatisch-schematische Verstand der spanischen Bühne, hindurchschimmernd durch die intensivst-dramatisch phantastischen Scheinkörper — wenn irgend in einer Komödienform, müsste ein solches Kunstphänomen in der Gattung der nach Ritterromanen gedichteten Schauspiele, als in seiner eigentlichen Lebensluft, am herrlichsten sich entfalten. Ja in diesem ihm einzig gemässen heimischen Element müsste jener schematisch grösste Verstand in dem Phantastischen rein aufgehen, völlig darin verschwinden und mit diesen eine so innige Sättigung bilden, wie sie nur, angesehen des durchgängigen Nationaldualismus, um so ausnahmweiser, fast miraculöser im Geiste des Junkers von La Manche erscheint, den des Cervantes wahrhaft „grösster Verstand" ironisch zu vernichten dachte, der aber in Calderon's Ritter- und Heiligen-Legenden-

spielen, als auf seinem dramatischen Antäus-Mutterboden, wieder verjüngt in voller Stärke und Glorie seiner hirnverbrannten Phantastik auferstehe.

So wurzelt das uns Deutschen durch A. W. Schlegel's Uebersetzung bekannte Riesen- und Zauberdrama: „Die Brücke von Montible“ (La puente de Montible) in dem französischen Ritterbuch von Fierabras, 'Le Roman de Fierabras le Geant'. [1]) Wir werden dem Brückenmautner, Riesen Galafre, keinen Brückenzoll entrichten, sondern, wie auswandernde Wichtelmännchen, drunterweg uns drücken und davonschleichen, es Jedermann freistellend, sich am mittelalterlichen Ritter- und Riesenlegendenspuk, durch Vermittelung von A. W. Schlegel's, des Handlungsreisenden für mittelalterliche romanische Romantik, Probe-Musterüberzetzung, zu vergnügen. Als dergleichen Brücke, die wir nicht erst hinter uns, sondern schon vor uns abbrechen, wollen wir auch Calderon's in diesen Cyklus einschlägiges Drama, 'Argenis y Poliordo' [2]), behandeln, dem er alles geschichtlich reale Mark bis aufs letzte Tröpfchen mit schematisch-phantastischer Vampyrzunge so gründlich ausgeleckt, dass er selbst die allegorisch-politische Intention des vom Schotten John Barclay verfassten, Louis XIII. (1621) zugeeigneten, die Zeit Königs Henri III. und der von den Jesuiten geführten Religionskriege verfabelnden und verlarvenden Romans, Argenis [3]) — eines Lieblingsromans von Card. Richelieu — aus den Knochen leckte, und ihn ganz und gar zu einem eitel ritterbuchlichen Phantasma, zum Gespenst eines dramatischen Skelettes, zu Lemurenlarven als dramatische Charaktere leckte. „Es fehlt demselben“ — kann

1) Ein Foliodruck von 1478, Geneves, auf der Pariser Bibl. Vgl. Wiener Jahrb. Bd. 31, S. 136; Satander, Dictionnaire bibliogr. du quinz. Siècle P. III. p. 316. Val. Schmidt a. a. O. S. 279. Calderon zog aber, allem Anschein nach, den Stoff zu diesem Stück (gedr. Nov. 1635) aus der spanischen Bearbeitung: 'Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce Pares de Francia, y de la batalla que hubo Oliveros con Fierabras Rey de Alexandria.' Sev. 1528 fol. Woraus auch Cervantes das Recept zu seinem Wunderbalsam (1. c. 17) nahm. „Die treffliche deutsche Uebers. des Französischen, vom Jahre 1533, ist erneut in v. d. Hagen und Büschings: Buch der Liebe. (V. Schmidt a. a. O.) — 2) gedr. März 1637. — 3) 1626 erschienen zwei spanische Uebers. zu Madrid, die eine von Jos. Pellicer Salas, die andere von Gabriel Correa.

selbst einer der eifervollsten Oberpriester des Calderon'schen Cultus, kann selbst Val. Schmidt zu bemerken sich nicht entbrechen — „jegliche dramatische Einheit . . . Das Geschraubte des Styls der Gongoristen ist oft dabei innerlich matt . . . Besonders flüchtig und unwürdig des erhabnen Genie's unseres Dichters sind die Charaktere". [1])

Um indessen dem Leser einen genauen Einblick in die Beschaffenheit dieser phantomistischen Gaukelspiele einer ortho-

---

1) Den Meleander, in Barclay's politischem Roman Argenis, die Maske von Heinrich III., macht Calderon zu einem König von Sicilien. Argenis, im Roman eine allegorische Figur, die den französischen Thron bedeutet, zur Tochter des Meleandro. Schemen Beide, in Rücksicht auf dramatische Persönlichkeit, hohlere Schemen, als die blasseste politisch-allegorische Figur, dergleichen doch auch durch Calderon's dramatische Schattenbilder sich verrathen sollen, wie z. B. sein Poliarco, Poliarchus (Henri IV) im Argenis-Roman, sich um die sicilianische Königstochter Argenis bewirbt, und sie vom König Meleandro zur Gemahlin erhält, auf Prinz Poliarco's Versicherung: es gereiche ihm zu grösserer Ehre und Fürstenzier, Meleandro's Diener zu seyn, als Dauphin von Frankreich. *) Die Attrappe Poliarco mag wohl gar den Papstpantoffel in Person vorstellen, fussend auf die Calderon'sche Umdeutung jenes Witzwortes des katholisch gewordenen Heinrich von Navarra: 'Paris vaut bien une messe'. Aus Barclay's Hyanisbe (Elisabeth von England) macht Calderon eine zahme Hianisbe, Königin von Africa, die, den französischen Delphin (Dauphin) reitend, — eigentlich gemeint — ihn durch Meere und Meerengen in den Ehehafen lootst, d. h. behufs Besteigung des französischen Thrones starke Hand leistet), und Versöhnung zwischen Poliarco und seinem Nebenbuhler Arcomboto stiftet. Alles, was auf Spanien im Argenis-Roman Bezug hat, eliminirte Calderon. Von Barclay's Radiroban (Philipp II), nach der Natur, d. h. in seiner leibhaften geschichtlichen Abscheulichkeit geschildert, nicht die Spur in dem allegorisch-phantastischen Puppenspiel Argenis y Poliarco. Die Personification des Guisen-, des Jesuitenthums, des fanatischsten, für Frankreich verderblichsten aller Religions-Bürgerkriege — die allegorisch-politische Heldenfigur eines Argenis-Drama's, hat des grossen Hofpoeten Fiesta-Pinselzunge, wie der Kreuzschnabel die Kerne ausspuckt und die Schalen sich schmecken lässt, zu der hohlsten kernlosen Schlaube von allegorischem Nebenbuhler vertuschend geleckt.

*) — ser criado vuestro
Mas me illustra y eunoblece
Que ser de Francia Delfin.

doxen, ernsthaft und feierlich gemeinten Don-Quijotiaden-Dramatik zu vermitteln, greifen wir aus diesem Kreise das noch beziehentlich beste:

El Castillo de Lindabridis
(Das Schloss der Lindabridis)

zu näherer Betrachtung heraus.

Auf einer Insel in der Nähe von Babylon — Shakspeare's Böhmen meerumschlungen, im 'Wintermärchen', ist solide Geographie im Vergleich zu Calderon's Mappa mundi, und nicht blos im Märchendrama, sondern durchgängig in allen, selbst den ernstlichst historischen Stücken, deren Fabel bei Calderon freilich erst recht eine fable convenue ist — Auf einer Insel also bei Babylon fuchtelt Ritter Rosicler mit blanker Klinge einen Faun, 'fauno', ein wildes Ungethüm, Waldungeheuer, zurück in die Grotte, des Wald-Caliban's Behausung, sein Ritterwort hinter dem Waldteufel her verpfändend, dass er fest entschlossen sey, dsa babylonische Zigeunerreich sammt Insel aus der Sclaverei des zottigen Grausals zu befreien. [1]) Diesen Ruhm macht dem Ritter Rosicler sogleich sein Mitbewerber um heldenthümliche Waffenthaten, Ritter Floriseo, streitig. — Zweikampf vor der Faunhöhle. Da auf einmal fällt aus den Wolken ein regelrechtes spanisches Luftschloss den Zweikämpfern auf die Köpfe, das diesen als solches, als „grosses Luftwunder" [2]), natürlich kein Haar krümmt, inmassen es weder Fisch noch Fleisch ist [3]), kurz, ein spanisches Schloss, wie es die Fata Morgana nicht spanischer aus heiterm Himmel herabzaubert, das aber nichtsdestoweniger vor der Felshöhle des Fauns, diese wie ein Bergsturz begrabend [4]), niedersinkt, so luftspiegelungsglänzend [5]), dass es die Fauneninsel

1) Ros. Yo he de quitar deste gitano imperio
La esclavitad que todo su hemisferio
Padece, á tus rigores enseñado.
2) Flor. El gran prodigio que en el aire veo.
3) Ni es pez ni es ave.
4) Pues parnado en la roca
Que á la cueva del fauno abrió la boca.
5) Le deja sepultado
Hermoso espejo en que se toca el dia.

zur Sonneninsel macht.[1]) Die Fee dieses Luftschlosses ist die tartarische Prinzessin Lindabridis, die in dem mit durchsichtigen Zinnen und Thürmen flankirten Luftballon — richtiger in dem Ballen Luft — in der Palast-Mongolfiere, nicht blos gefüllt mit einer luftleichteren Gasart, mit anticipirtem Wasserstoffgas, — ein Luftballonschloss, das ganz und gar aus solchem Gas besteht — in dieser riesigen Mongolfiere — Luftblase, in einem Babylon der Lüfte, bestehend aus lauter „hängenden Gärten", schwebend in der Luft als Luft[2]) — schifft die tartarische Prinzessin Lindabrides, mit ihrem Frauenhofstaat als Bemannung des Luftschiffs umher, um einen Ritter zu werben, der ihr Reich, die Tartarei, ihrem Bruder, Meridian, abkämpfen, und es dann, als ihr Gemahl, mit ihr beherrschen soll. Das vernehmen die beiden Zweikampfs-Faunenritter, Rosicler und Floriseo, aus der tararischen Prinzessin selbeignem Munde, verzückt emporstarrend mit Wahnsinn rollenden Augen, und nach- und auf- und anstrebend, als die Prinzessin sich zurückgezogen, hinan zum Luft-Castell, aber auch sofort gehemmt in ihren Strebungen von Lindabridis' Hoffräulein, Sirene, mit dem Bedeuten: das Luftschloss sey für jeden Ritter, dem sein Ritterthum lieb ist, luftdicht verschlossen[3]), — und entzieht sich dann ebenfalls mit den übrigen Hofdamen allen emporstaunenden Blicken der Streber, mit der Aufforderung an denjenigen des Kampfpaares, der das Abenteuer zu bestehen wage, seinen Namen auf die zurückgelassene Tafel zu schreiben. Mit welcher Kampfgier nun die beiden Ritter, geschworne Ruhmesnebenbuhler vonhausaus, um den Vorrang der Namenszeichnung fechten, lässt sich von jüngern Nacheiferern der Ritterbücherhelden erwarten; von jungen Quijoten die aus einfachen Abenteuer-Rivalen zu doppelten Nebenbuhlern, zum Streben nach einem zwiefachen Kampfpreis, nach Ruhm und Liebe, entbrannt, aus blossen Faunenrittern zu Kämpen um Herz,

---

1) La isla del Fauno isla del sol parece.

2) De tan, nueva Babilonia
Todos eramos pensiles (jardines).

3) Estos umbrales no pises —
Si la accion perder no quieres
De las empresas que signes.

Hand und Thron einer tartarischen, als Luftfahrerin nach einem Bräutigam umhersegelnden Prinzessin erglüht sind! Der Zweikampf entlodert mit erneuter, von zwiefacher Strebsucht entflammter Nebenbuhlerwuth. Floriseo wettert: „Nimmer sollst du dieses Abenteuers Besteher seyn, so lange dieser Arm lebt!“ Diese Drohung schlägt Rosicler höhnend mit der verwegentlichen Behauptung ab: Er, Rosicler, sey der bessere Ringer und Streber nach solcher Wagethat.[1]) Um ihre Kampfhitze zu dämpfen, verweist die wieder hervorgetretene Lindabridis die fechteifrigen jungen Degen auf die in der Tafel eingegrabene Mahnung, die jeden andern Kampf als den um ihr Herz und Reich verpönt. Die Ritter fügen sich der Inschrift und zeichnen ihre Namen ein. Jetzt gesellt sich ein dritter Recke hinzu, dessen Stahlrüstung aber eine Reckin, Cloridiana, Prinzessin von Trinacria (Sicilien), umschliesst, die nach ihrem Sonnenritter, Febo, alle Länder durchstreift, im Stahlkleide wallend vor Eifersucht, wie Gallert und Sülze im Papinianischen Eisentopf; von Eifersucht gegen die tartarische Prinzessin, Lindabridis, zu deren Ritter sich der treubrüchige Febo geschworen, Sonnenritter geheissen, in Wahrheit aber ein wandelbarer Mondritter. Durch welches Mittel denkt sie ihn zur Liebespflicht zurückzuführen? durch ein homöopathisches: durch Eifersucht. Ihre erste vor dem Luftschloss an die tartarische Nebenbuhlerin gerichtete Ansprache kündigt sie als Kampf- und Bewerbungritter an, der da komme, um seinen Namen auf die Tafel zu setzen, als Prinz Cloridiano, Erbe von Trinacria, der als Beglaubigungspapiere drei feuerspeiende Berge mitbringt: seinen Landmann den Aetna in der Brust, dessen Nachbar, den Mongibelo, in der Seele, und einen Vulcan schlechtweg in seinem Athem[2]), der als

1) Flor. No has de ser conquistador
Desta aventura, viviendo
Este brazo.
Ros. Yo defiendo
Que la meresco mejor.

2) Para creencia los traigo
Conmigo, el Etna en el pecho,
El Mongibelo en el alma,
Y el volcano en el aliento.

erstes Eruptionsproduct die Bitte ausschleudert, seinen Namen mit dem ehernen Griffe in die metallene Freierliste eingraben und zeichnen zu dürfen, als der tartarischen Prinzessin hochachtungsvoll ergebenster, in Liebe ersterbender Diener.[1]) Währenddessen gafft Ritter Cloridiana's Knappe, Malandrin, das blaue Wunder, das Luftschloss an, das da fliegt und kriecht durch die Welt ohne Flügel und Füsse.[2]) Prinzessin Lindabridis gewährt nicht nur die Bitte dem Thronerben von Trinacria, sie fühlt gleichzeitig die drei vorgemeldeten Feuerspeier, Aetna, Vesuv und Vulcan schlechthin, auch schon in ihrem Busen für den in Liebe ersterbenden Trinacrier glühen. Beim Erblicken von Ritter Febo's Namen auf der Tafel fangen Cloridiana's drei Feuerberge zumal an die glühendsten Eifersuchtsmassen auszuwerfen. Im selben Augenblick sieht Malandrin auf offnem Meer gleichfalls einen Aetna in voller Eruption begriffen[3]); und hört auch schon der Zuschauer den Sonnenritter Febo hinter der Scene „Feuer, Feuer!" rufen, und sieht ihn gleich auch auf die Scene stürzen, und hinstürzen mit dem Nothschrei, Himmel steh mir bei![4]), als brenne hinter ihm die Hölle. Was aber hinter ihm brennt, ist weder die Hölle, noch ein Meer-Aetna, sondern sein auf dem Meer in Brand gerathenes, zum Sonnenfahrzeug aufloderndes Schiff, dem der Sonnenritter Febo jedoch als ein Phantom entsprungen, oder unmittelbar von selbigem zu Cloridiana's Füssen, ohnmächtig vor Schrecken, geworfen ward. Sie erkennt ihn sofort, nicht er sie, die in Harnisch und stählernen Ritterhosen vor ihm, der aus der Ohnmacht sich erholt hat, dasteht, mit

---

1) Dad pues licencia que escriba
Con el buril deste acero
Mi nombre —
— porque entienda solo
Que morir amando pueda.

2) Malandr. ¡Valgame el cielo! ¿Esta es
Aquella lijera torre,
Que en el mundo vuela y corre
Sin tener alas ni piés.

3) Malandr. Sobre el campo de Neptuno
Un Etna, Señora, veo.

4) ¡Valedme, cielos!

einer Schärpe vor dem Gesicht [1]), nachdem sie dem als Meer- und Feuer-Auswürfling bewusstlos dagelegenen Liebesflüchtling in so vielen Calderon'schen Jammer-Klammern beweint hatte [2]), als sie Spangen und Ringe am Panzer trägt, und ihre Phaëtonklage mit einem im Sonnenfeuer vergoldeten Bilde ausstöhnt: „Oh Meer, oh Schiff, oh Flammen! Dein Schauplatz ist im grausamen Westen, da in ihm Phöbus (Febo) unterging!" [3]) Als sie ihn aber zum Leben wieder erwacht sieht, fühlt sie auch ihre Eifersucht erwachen, so dass Febo aus ihren spitzfindigen Concetti's, dass sie den Todten beleben, den Lebenden tödten möchte [4]), nicht klug wird. Aergerlich bietet er dem vermeinten Ritter von der dunklen Rede Zweikampf an. Sie vertagt das Duell bis zu seiner Genesung von einer beim Schiffsbrand erhaltenen Wunde. Febo wünscht in jenem Luftschloss dort seine Heilung abzuwarten. Sofort beginnen die drei Vulcane in Cloridiana's Busen die glühendsten Eifersuchtmassen wieder auszuwerfen, aber dergestalt, als brächen aus den Feuerschlünden die Eifersuchtsgluthen, wegen Febo's Entbrennung, an Ritter Cloridiana's vorgespiegelter Herzensflamme, an Prinzessin Lindabridis, aus — eine Eifersuchtseruption, die, vermöge des unterirdischen Zusammenhangs aller Vulcane, gleichzeitig den Eifersuchtskrater in Febo's Brust in Thätigkeit setzt, die über des dunklen Ritters von der doppelsinnigen Gestalt Nebenbuhlerschaft bei der tartari-

1) (ponese una banda al rostro). Warum senkt sie nicht den Helmsturz?

2) Que Febo (¡misera suerte!)
Es (¡tragedia last mosa!)
El que (¡pena rigorosa!
Arrojado (¡trame fuerte!
Del mar (¡miserable muerte!
Llegó (tirano rigor)

Und mehr dergleichen erste und letzte Mondviertel, womit sie ihren Sonnenritter umklammert.

3) ¡Oh mar, oh bagel, oh llama,
Ya es occidente cruel,
Tu teatro, pues en el
Murió Febo!

4) Pues muerto te diera vida
Quien vivo te dará muerte.

schen Prinzessin Feuer und Flamme speit. Da ein Kampf vor dem luftigen Zaubercastell verboten, bietet der durch die Schärpe vor dem Gesicht doppelt dunkle Ritter sein Pferd, ein Flügelross, dem verwundeten Febo an, um zur Cur nach einer beliebigen Heilanstalt zu reiten. [1]) Verblüfft über das zweideutige Gebahren und über die doppelsinnigen Reden des zwiefältig dunklen Ritters, reitet Sonnenritter Febo flugs auf Pegasus davon, um sich curiren zu lassen, und lässt uns noch verblüffter über Cloridiana's vierfache Eifersucht zurück: zwei wirkliche, auf Febo und Lindabridis; eine verkappte, wegen Febo's Nebenbuhlerschaft bei Lindabridis, und eine diese drei besondern Eifersuchten umfassende Generaleifersucht, die Eifersucht an und für sich, die aus der Luft des Luftschlosses gegriffene Eifersucht.

Wie mundet dem am Aeschylos-, am Sophokles-, am Shakspeare-, am Schillerdrama grossgesäugten deutschen Leser dieser erste Act von Calderon's spanischem Luftschloss der Prinzessin Lindabridis? Halten wir uns, unser Leser und sein Berichterstatter, auf den noch schmackhafteren zweiten Schüsselgang des zweiten Acts gefasst!

Als ersten Leckerbissen tischt uns derselbe die vom Fauno mit seinem Gorilla-Knüppel als Ritter Cloridiano zu Boden geschlagene Prinzessin Cloridiana auf. Der ziegenfüssige Troglodyt hatte nämlich, aus seiner Inselhöhle hervorgekrochen, die von dem Nachtständchen ihrer beiden Bewerbungsritter in süssen Schlummer gewiegte Prinzessin Lindabridis im Schlaf belauscht, wie ein spitzöhriger Fauno schlummernde Nymphen — Dryaden, Hamadryaden, Luftschloss-Sylphiden, einerlei, wenn sie nur schlummern — zu belauschen pflegt. Bocksteif vor Entzücken balzt er: Eine Gottheit blendet, die eine Schönheit sendet, die den ganzen Himmel spendet [2]) und schickt sich zum vierten, den Faunen an der Wiege gesungenen Reim an, in den ein Faun-Ständchen in der Regel — endet, zu dem aber Lindabridis' Erwachen

---

1) Tomes ere bruto en quien
Irse á curar.

2) Que una deidad me deslombra,
Una beldad me suspende
Y todo un cielo me turba.

und Fluchtschrei den Endreim ihm entwendet. Nichts macht einen Faun mehr zum Faun als eine fliehende Nymphe, Faune, fugientium Nympharum amator — vollends eine um Hülfe rufende, und vollends eine, auf deren Hülfeschrei noch ein Paar liebliche Nymphen, wie der Prinzessin Hoffräulein, Arminda und Sirene, herbeieilen, da die beiden Ritter-Freier, Rosicler und Floriseo, das Geschrei für einen versuchenden Lockton haltend, um sie, gegen das Verbot, der Prinzessin und dem Schlosse zu nahen, in Schuss zu setzen und zu betölpeln, — sich nicht von der Stelle rühren. [1]) Nur Ritter Cloridiano eilt zu seinem Unglück herbei. Er greift den hirschartig läufigen Faun mit der Klinge an, Fauno schlägt ihn, vorgemeldetermaassen mit seinem Hirsch-Gestänge, dem Gorilla-Knüppel, zu Boden. Zu Ritter Cloradino's Glück im Unglück schwant dem bocksfüssigen und bocksbrünstigen Sohn der Wildniss nicht, dass hinter dem Ritter eine Ritterin steckt; sonst er wohl der zu seinen Füssen hingestreckten trinacrischen Prinzessin auf gut Faunisch beigesprungen wäre, dass der tartarischen Prinzessin Lindabridis Hülfeschrei ein mehrsylbiges Echo in dem der trinacrischen Prinzessin gefunden hätte, auf welches die beiden Ruhmes- und Liebes-Streblinge, Ritter Rosicler und Ritter Floriseo, mit dem Sonnenritter Febo selbdritt jedenfalls zu spät herbeigeeilt wären. Lindabridis benutzt die Entfernung des verruchten Kerls, der aus seiner Höhle Schätze holen ging, um mittelst derselben, als goldnen Atalante-Aepfeln, die flüchtige Schöne zu verweilen — Prinzessin Lindabridis beeilt sich inzwischen, den für todt daliegenden und bejammerten Stegreifliebling ihres Herzens in ihr Zauberschloss zu schaffen, und ihn nach Babylon auf den unsichtbaren Flügeln ihres Luftcastells zu entrücken. Herrenlos läuft Knappe-Gracioso, Malandrin, dem Fauno zu. Welcher Tausch! Besser doch jedenfalls, denkt Malandrin wie Leporello, einen wilden Mann zum Herrn haben, als gar keinen [2]), und lässt sich von Fauno auf einem Floss

1) Ros. (dentro).
— Las voces tuyas
No me engañaran.
Flor. (dentro).
No me vencerá tu encanto.

2) Malandr. Un servidor de todos los selvajes.

nach Babylon übersetzen, wo der Knappe seine trinacrische und Fauno seine tartarische Prinzessin zu finden sich getröstet.

Vor ihnen hat sich schon Febo, der Sonnenritter, dank dem Hippogryphen, Cloridiana's Leibrösslein, auf den Gefilden bei Babylon eingefunden, woselbst der Kampfplatz für Prinzessin Lindabridis' gegen ihren Bruder Meridian um ihr Erbreich und ihre Hand zu fechten schlagfertige Ritter abgesteckt und hergerichtet sich darstellt, mit König Licanor von Babylon als Kampfrichter. Febo ist der Erste auf dem Plan. Kniebeugend trägt er dem Könige Licanor seine Bereitheit zum Waffengang mit dem Prinzen Meridian vor, bei welcher Gelegenheit Ritter Febo auch sein Curriculum vitae, worin der Schiffbrand auf dem böhmischen Meer beim Kaukasus die wichtigste Rolle spielt, des breitesten zur Sprache zu bringen nicht ermangelt, mit der Schlussversicherung, dass Lindabridis schöne Königin auf Erden und nebenbei ein Stern im Himmel zu seyn verdiene. [1]) Meridian setzt den hergelaufnen waffenlosen Stegreifskämpfer auf die Tagesordnung, bis er sich Waffen angeschafft. Ueber diese Zurücksetzung hält Febo einen langen, seiner sonnenritterlichen, ob dem ihm von Prinz Meridian aufgebrummten Rüstungs-Mangel, heftig erloderten Entrüstung Gongorischen Ausdruck verleihenden Monolog [2]), der noch länger gerathen wäre, wenn nicht Lindabridis' sich niederlassender Schloss-Luftballon dem Monologe dicht vor der Nase die Suade kappte, als er eben einen Recapitulations-Sorites aus dem Halse haspelte. [3]) Um der Dinge zu

---

1) Que ser merece Lindabridis bella
Reina en el mundo, y en el cielo estrella.

2) Die Erde — monologisirt er — soll ihm für all die Unbill aufkommen, die ihm Luft, Wasser und Feuer zugefügt; soll ihm mit einem rothen Blutmeer dafür aufkommen, auf welchem rothen Meer die Stadt Babylon erbaut scheinen wird:

¡Hoy me ha de pagar la tierra,
Pues hoy de sangue manchada
Se ha de mirar de manera,
Que este monte y aquel muro
Cindad fundada paresca
Sobre el rubio mar!

3) — verá
Meridian, verá la esfera

harren, die aus dem aeronautischen Zauber-Luftgefährt sich zu entwickeln Anstalt machen, verbirgt sich der Sonnenritter hinter einem buschumwachsenen Felsen, den er höflichst ersucht, sich einem Lebenden als jeweiliges Grab auf kurze Zeit hergeben zu wollen. [1]) Der haarbuschige Geselle, obwohl von Stein, hat kein Herz von Stein, und gewährt die Bitte. Lauschend, als lebendig in der ihm auf Sicht bewilligten Felsgruft Begrabener, erblickt der Sonnenritter seine Sonne Lindabridis mit ihrem Monde, dem Pseudo-Ritter Cloridiano, aus dem Luftschloss treten. Febo lauscht, und lauscht, und jemehr er die glühende Abschiedszärtlichkeit seiner Sonnenprinzessin gegen den Mondritter belauscht, der ihm nur, wie der Mond der Erde, die feuchtkühle Schein-Vorderseite eines Ritters zukehrt, während dessen abgewandte, Cloridiana- eigentlicher: Clara-Diana-Scheibe der Sonne und ihrem Ritter verborgen bleibt — desto heisser wünscht Febo, Ritter Cloridiano stäke, statt seiner, hinter dem buschigen Felsengrabe, als Lebender, lieber noch als Todter, als stiller Mann im Mond mit dem Busche, und Febo stände neben Lindabridis in ihrem ätherischen Sonnenschlosse. Und lauscht sich in diesen Wunsch so fest hinein, bis er ihn zum Entschluss felsenfest, wie der Fels, hinter dem er steht, gelauscht hat, zu dem Entschlusse: den Mondritter zum stillen Mann im Monde zu machen [2]), um so entschiedener, als er dem beglückten Nebenbuhler mit dem Leben zugleich Schild und Schwert für seinen Zweikampf mit Meridian entreissen kann. — Sol, Cloridiano, Febo, Meridian — sollte wirklich hinter dieser Ritterlegen-

---

Superior, el sol, la luna,
Los astros, signos, y estrellas,
Hombres, brutos, flores, plantas,
Agua, viento, fuego y tierra,
Que el caballero del Febo
Así sus desprecios venga.

1) Hay breve sepulcro á un vivo
¡Oh monte! de hojas y peñas!

2) Febo. (ap.) Pues, ofendido y celoso,
Hoy vengaré dos ofensas.
Mis celos me dén valor
Y mis desdichas paciencia.

denkomödie noch eine astrologische Allegorie lauschen, wie Febo hinter dem umbuschten Felsen? Wär's an dem? — Bei Calderon ist so was möglich, der öfter zu solchen empyreïschen Ikarus-Flügen sich emporschwingt, aber nicht höher, als bis zur „vierten Sphäre" der Natur-Allegorie und abstracten Personification, hängen bleibend und schwebend in der scholastischen Sphaera armillaris. Keine seiner Dichtungen erhebt sich zur vollkommnen Durchgeistigung von Naturbildlichkeit und speculativem Gedanken; keine zu einer reinen, vernunftdurchleuchteten, wahrhaft poetischen Natursymbolik; keine zur gott- und naturdurchläuterten, ausgeklärten Weltüberschwebungsidee, wie sie in jener Prophetenschau der Gottvater-Weltgeist, emporgetragen von dem evangelischen Viergespann, als Emblemen der in ihm vergöttlichten Naturwesen, sich darstellt; noch im Sinne der urmythologischen Naturgeistesverbildlichung der homerischen oder altnordischen Epik; noch im Charakter der äschylischen naturmystischen Vermenschlichung des düstern Dämonismus der Naturgegewalten und des Schicksalsdämonismus; noch im Geiste von Dante's theologisch-phantastischer, aber naturmächtiger und dadurch poetisch-göttlicher Seelenverklärung; noch im Geiste der tiefhistorischen, kosmisch-psychologischen, culturzweckhaften Ideengestaltungskunst des Schöpfers von „Sturm" und „Sommernachtstraum"; noch in der Weise der metaphysisch-ästhetisch-diabolisch-humoristischen, hochgeistig und doch naiven Liebesidyllentragik der Goethe'schen Faustdichtung. — Hätte Calderon absichtlich Astronomisches, Siderisches in sein Ritterlegendenspiel, hätte er in sein Castillo de Lindabridis einen 'Corro del Cielo' hineingeheimnissen wollen, dann wäre er der Phaethon, mit dem sein Komödien-Sonnenwagen durchging, und er hätte sich in dem Strickwerk seiner Komödienfabel so arg verwickelt, wie der mythologische Phaethon in den Zügeln der Sonnenpferde.

El Caballero del Febo fährt aus seinem Felsbusch wie Ziethen aus dem Busch, und auf den Pseudo-Ritter ein mit der furchteinjagenden Warnung diese unüberschreitbare Linie nicht zu betreten [1]), wenn ihm sein Leben lieb ist; unter allen Um-

1) No te arrojes, no te otrevas
A pisar aquesa raya.

ständen aber den Schild abzuliefern, den er als Buschklepper und Strauchhahn von Kampfwaffen dem ersten besten fahrenden Ritter abzunehmen, sich vorsetzt.[1] Cloridiana hat ihn gleich erkannt; erinnert ihn an den ihm geliehenen Hippogryphen zu einem Spital-Ritt in's alte romantische Land, Febo dringt auf Schild oder Zweikampf. Sie verweist ihn auf das Verbot vor der Prinzessin Luftschloss zu fechten. Febo, blind und taub gegen alle Vorstellungen; Cloridiana, aus Rand und Band vor Eifersucht, als sie vernimmt, ihr treubrüchiger Sonnenritter begehre den Schild, um gegen Meridian für Lindabridis zu kämpfen. Sie wirft den Schild zur Erde, die Schwerter fliegen aus der Scheide. In der Hitze des Gefechts fällt ihr die Schleierbinde vom Gesicht. Nun erkennt Febo auch sie. „So lebe denn deiner Ehre und lass mich sterben!" ruft sie zum Abschied. „Brauche des Schildes, wie du magst, Nimm ihn hin."[2] und zieht davon. „Febo: Weile! Weile! Clorid.: schon hinter der Scene: Ein Strahl bin ich. Febo: Hör an! Vernimm! Clorid.: Ein Komet bin ich. Febo: Folgen will ich dir, und flögst du den Wolken zu!"[3] Strahl? Komet? Wolken? Schild? Sonn- und Mondschild der nordischen Mythologie? Luftschloss, Luftkreis? — — — Hojaho! Also hängt der Himmel doch voller allegorisch-astronomischer Geigen, die zu dem Fest aufspielen, das Licanor, König von Babylon, sammt allen Kampfrittern: Mittagskreis Meridian, Frühlingsritter Rosicler, Floriseo und Sonnenritter Febo zum Empfange der in ihrem

---

1) De ganar escudo tengo
A mi honor hecha promesa
Al primer aventurero.

2) Vive honrado, y muera yo.
Ahi el escudo te queda . . . (Vase.)

3) Febo. Espera, espera.
Clar. (dentro.)
Soy rayo.
Feb. Oye, oye.
Clor. (dentro).
Soy cometa.
Feb. Seguiréte, aunque á las nubes
Subas.

Aetherballon daherschwebenden Prinzessin der Tartarei gerüstet; — unter Anweisung des Dichters, dass dieses Fest als Zwischenactspiel zwischen je zwei Jornadas diene, anstelle des sonst hier üblichen Sainete [1] —? Also doch! — „Ich wünschte einen Himmel zu besitzen" — ruft Lindabridis — „um meinen Dank den für mich in die Schranken tretenden Rittern für ihre Ergebenheit zu zollen". [2] — „Ich an Eurer Seite, schöne Dame, werde mich am Morgenroth entzünden" [3] sagt Ritter Rosicler zu Sirene. „Ward mir auch nicht die Sonne zutheil, so seyd Ihr doch wenigstens ihr Stern" [4] — flüstert Amenida dem Ritter zu. Und er: „Wie die Lichter jener Sphäre, so werde ich dieses Eures Schimmers mich erfreuen" [5] — Sollte Calderon wirklich? — Stösst er denn aber nicht in allen seinen Stücken an die Sterne mit dem erhabenen Scheitel? Sublimi ferit sidera vertice — und zwar an allegorische Sterne eines allegorischen Himmels? Vielleicht giebt uns die dritte Jornada nähern Aufschluss!

Tanz bei Chorgesang und Tafelmusik. Sphärenmusiktanz. Lindabridis tritt in den Tanz ein. Alle Festgeister beugen vor ihr das Knie, so auch ihr Bruder, Meridian, der „ihr reines Licht" knieend verehren will. [6] Lindabridis tanzt mit Cloridiana; Conjunction von Sonne und Mond! Möglich! aber siderisch-allegorische! Reigen von Rittern und Damen,

---

1) (Puso el autor aquí este serao, paraque dilatandose en las mudanzas lo que pareciere, sirva de sainete, en lugar del que se estila hacer entre las dos jornadas.)

2) Lind. — que quisiera
Que capaz de un cielo fuera,
Para agradecer su fé.

3) Yo junto á vos, dona bella
Me abraseré á su arrebol.

4) Ya que no me cupo el sol,
Por lo menos sois su estrella.

5) Como á luz de aquella esfera
Gozaré este resplandor.

6) Mientras en pié la contemplo
Respetaré su luz pura.

Wandel- und Fixsternen? — Sternendienst, Sonnenanbetung, von Singsonnen, wie von Erzengeln mit Liedern umschallt? — Narretheidung! Kann seyn! Aber Calderon'sch astralische! In dem Planetenreigen fehlt nichts als — als unser Kothstern, der Erdball. Heida! tölpelt er nicht schon herein, in Gestalt der wüsten Bestie, des Wald- und Gebirgs-Bärenhäuters und Buschmanns, des Fauno, sich ankündigend schon hinter der Scene mit dem Gebrüll: Ein Fusstritt dem Castell! Stoss es über'n Haufen![1] Malandrin nämlich, der Rüpel, Interimsknecht des Fauno, in Thierfelle vermummt. Aufruhr und Verwirrung unter den Himmelstänzern an Lindabridis' Luftpalais. Fauno fordert mit Donnerstimme[2] sein Eigenthum, sein himmlisches Liebchen, Lindabridis. Stürmend fordern die Ritter das Ungeheuer, halb Thier, halb Mensch,[3] heraus zum Kampf; das ungeschlachte Scheusal, von dem das Krokodil gelernt hat mit Menschenstimme zu täuschen.[4] Fauno, unser 'Adam Kadmon, Darwin's Urmenschaffe, wiehert nach Lindabridis und ihren Augen, seinem Sonnenlicht — Aberwitz! Immerhin! Aber Fauno rülzt immer brünstiger nach Lindabridis' Augen, die er hoch leben lässt, „die des grössten Planeten Sonnenblume überstrahlen".[5] Die er auf der Kampfbahn zu erstreiten davonstürmt, sämmtliche Ritter, des „mayor Planeta" Sonnenritter allzumal, ihm nach. Mittlerweile tauschen Lindabridis und Cloridiana ihre Rollen.

---

1) Fauno (dentro).
Rompe con un pié el castillo.

2) Fauno.
Pues con mi voz y mi vista
Trueno, llama y rayo soy
Esta divina hermosura —
Buscando vengo porqué
Es mia, y su dueño soy.

3) Febo.
Hombre ó fiera, ó lo que sois.

4) Flor.
De cuyo engano aprendió
El cocodrilo traiciones
Remedo de humana voz.

5) Fauno.
Vive Lindabridis, viven
Sus ojos, que el tornasal
Del mayor planeta agravian.

Lindabridis erscheint in Rittertracht mit Cloridiana's goldgestickter Schärpe als Gesichtslarve und Cloridiana in Frauenkleidung. Das Calderon'sche Drama kann nun einmal aus seiner Schema-Haut nicht heraus. Und wenn es auf den Flügeln der Morgenröthe sich erhöbe, und sich unter Sterne betten würde, Horchverstecke, Kleidertausch, Gesichtsverlarvungen und Verwechselungen nähm' es überall mit hinauf in die vierte Sphäre, hinunter in die Liebeshölle, und käme bei der Auferstehung am jüngsten Gericht mit dem Apparat zum Vorschein. Lindabridis maskirt sich als Ritter, um Cloridiana aufzusuchen; Cloridiana erscheint in ihrem natürlichen Costüm, um dem Febo die Liebeshölle zu heizen. Diese brennt aber bereits so lichterloh in seinem Herzen für die schon im zweiten Act wiedererkannte Cloridiana, dass Febo, von Lindabridis' Maske getäuscht, dieser, als Cloridiana, Herz sammt Liebeshölle zu Füssen legt mit der Versicherung, seine Liebe besitze einzig Cloridiana; für Lindabridis tret' er in den Kampf ein, blos ehrenhalber, weil er sich zu ihrem Kampfritter mit Namensunterschrift verpflichtet. [1]) Zu dieser Erklärung kommt Cloridiana in ihrer Frauenkleidung und sieht sich als Cloridiano von Angesicht zu Angesicht. Und für diese durch so viele Komödien abgehetzte Situation Himmel und Erde, Sonne, Mond und Sterne, Fauno eingerechnet, in Bewegung und, als astronomische Masken-Allegorien, in Musik setzen! Das Aparte-Maskenspiel zwischen Cloridiana-Lindabridis und der von Febo noch unbemerkten Cloridiana, als solcher schlechthin, kann man sich hinzudenken. Cloridiana erkennt die Lindabridis hinter der Cloridiana-Maske und verschafft, in der Meinung, Febo's Liebesversicherungen gölten der Lindabridis, trotz Cloridiana-Maske, ihren Eifersuchtsschmerzen in entsprechenden Aparte's Luft [2]), und entfernt

---

1) Febo. Pero no amor
Porque fuera injusta ley
De su ardimiento faltar
Su firma deste cartel.

2) Clor. (Ap.) Ya ¿que esperan mis desdichas?
Febo. Yo te adoro, tu eres sola
Dueño mio.

sich unbemerkt von Beiden, damit ihre Eifersucht nicht hervorbreche, und ruft schon, während Febo in seiner Liebeserklärung vor der vermummten Cloridiana fortfährt, hinter der Scene um Hülfe, gegen einen Mordanfall. Febo's Augen sehen Cloridiana vor sich, und seine Ohren hören dieselbe Cloridiana hinter sich. Im Zwiespalt zwischen der doppelten Cloridiana, zwischen seinen Augen und Ohren, läuft er endlich diesen nach, der Lindabridis, die sich aus dem Wirrwar nicht herausfinden kann [1]), Gelegenheit verschaffend, die Binde vom Gesicht zu nehmen, damit Cloridiana, die jetzt wieder eintritt, die Selbstentlarvte ins Gebet nehmen könne, und Beide, wie zwei Basilisken, sich anstarren möchten, Lindabridis ausrufend: ¡Cloridiana! und Cloridiana: ¡Lindabridis! Lind.: „Welche Tracht, welche Vermummung dies da?" Clorid.: „Welche Vermummung, welche Tracht dies dort?" [2]) Und wie die Basilisken sich gegenseitig todtstechen mit Augen, Worten, Blicken und giftigen Vorwürfen, und immer noch Lindabridis den Cloridiano in Weiberkleidern, und Cloridiana die als Cloridiana verstellte Verrätherin Lindabridis vor sich zu sehen vermeinend. [3]) Nun steht der zurückgekehrte Febo Beiden verblüfft gegenüber: „Was sehen meine Augen? Du [4]) in dieser Tracht? Und Du in dieser?" Seine Augen sehen, was die unsrigen leider in jedem Calderon'schen Drama immer wiedersehen: Das ewige Einerlei von Ueberraschungsattrapen und denselben Verwickelungsapparat behufs derselben müssigen, blos zur Kurzweil in Scene gesetzten Situationsspiele.

---

1) Lind. ¡Que confusiones son estas!
2) Lind. ¿Que traje, que disfrazes
Eso?
Clor. ¿Que disfraz, que traje
Es esotro?
3) Lind. ¡Ay tradidor!
Clor. ¡Ay enemiga!
Lind. Eres falso.
Clor. Eres infiel
Lind. Eres ingrato
4) Febo. ¿Que ven
Mis ojos? Tú en este traje!
¡Tú en esotro!

Fauno löst den Febo ab, und glotzt nun die wiedererschienenen Frauen an: seine Schlaf-Nymphe Lindabridis im Anzug des jungen Ritterstrolches, den er von seiner Keule niedergeschmettert glaubte, und diesen auferstanden als begehrenswerthes Nymphchen! Das Nymphchen, das er jetzt schon, aus seiner Fauno-Rolle fallend, als ein Gespenst flieht [1]), als einen Pan im Unterrock, soll ihm schon in einer der nächsten Scenen das Faunenhandwerk legen, und ihn, in der Kampfbahn, ihn, der sämmtliche Ritter in den Sand wirft, zu ihren Füssen niederstrecken. Mit Siegesjubelrufen lassen Alle den Prinzen Cloridiano leben, den Faunotödter. [2]) Febo verkündet den Prinzen Cloridiano als sein geliebtes Weib. Lindabridis zieht ein langes Gesicht. [3]) Cloridiana vermählt sie mit Rosicler, dem Phönix von Thracien, und beruft Lindabridis' Bruder, Meridian, zum Alleinherrscher der Tartarei, das ätherisch-siderisch angelegte Festspiel verpufft in einen Schneuzstern, wie unzählig andere seines Gelichters mehr.

Las Cadenas del Demonio [4]) (Die Ketten des Dämons) schütteln wir ab; El Josef de las mugeres [5]) (Der weibliche Joseph) mag laufen, so weit ihn, oder sie, die Beine tragen, mit

---

1) Sombras fingidas
— — — — — —
Confusas ilusiones
— — — — pretendo
El primer monstruo ser
Que venza huyendo.

2) Todos. ¡El principe Cloridiano
Vivas, pues al Fauno mata!

3) Lind. (ap.) Burlóme el amor.

4) Die Fabel hat Calderon aus den Acta fabulosa des Psendo Abdias (Act. Sanctor. Augusti t. V. p. 34 S. 599.) entlehnt. Der Titel schreibt sich von der feurigen Kette am Kreuz her, womit der heil. Bartolomäus (San Bartolome) den Dämon Astaroth, den Reichsgötzen von Armenien, aus dem Götzenbilde vertreibt, und treibt ihn dann mit einer Disputation so in die Enge, dass der armenische Dämon mit Ach und Krach Christi Doppelnatur bekennen muss, dass nämlich Christus zugleich wahrer Mensch und wahrer Gott sey.

5) Hier fährt der Dämon in den Leichnam eines im Zweikampf vom Mitwerber um die Liebe der Eugenia, Professorin der Philosophie

dem Mantel, den wir ihm oder ihr nachwerfen — und schlagen uns ohne weiteres ins eigentliche Lorbeergebüsch des Calderonschen Ruhmes, in die heiligen Lorbeerhaine seiner Frohnleichnamsspiele, seiner

Autos Sacramentales,

um drei der vollsten, von Heiligenscheinen durchwundenen Lorbeerkronen aus denselben zu schneiden, die ewig grünen Unsterblichkeitskränze [1]) auf seinen, behufs kritisch-posthumer Leichen-

zu Alexandria und gelehrten Märtyrin ihres Zeichens, getödteten Feldherrn Aurelio. Als Aurelio fängt dessen Leichnamsinsasse, der Dämon, die im Gebirgswald als schöner Jüngling umherstreifende Professorin ein, und bringt sie der ersten Geliebten des Aurelio, der schönen Melancia, zum Geschenk. Melancia entbrennt, wie weiland Frau Potiphar in den keuschen Joseph, in den — et pour cause! — noch keuschern, schönern, von Aurelio's Dämon-besessenem Leichnam ihr geschenkten, von der gelehrten Märtyrin, Eugenia, seinerseits besessenen Sclaven, der, wie Joseph, sich losreisst und entflieht, aber mit dem Mantel, weil sonst die alexandrinische Frau Potiphar hätte merken müssen, was für Sorte keuscher Joseph in dem Mantel steckt. Melancia bringt nun ihre obligate, auf versuchte Zwangsliebe lautende Frau-Potiphar-Klage gegen den entlaufnen Sclaven bei dem Statthalter an. Der Joseph de las mugeres führt die Klägerin so glänzend ad absurdum, dass diese, vom Blitz der Beweiskraft getroffen, zu Boden stürzt. Trotzdem soll Eugenia erst ihren Glauben an Christum abschwören, um dem Tode zu entgehen. Natürlich wählt die Märtyrin ex officio den Tod. Die rettende Hand des verliebten Statthalters verschmähend, der den weiblichen Joseph durchaus heirathen will, gleichgültig dagegen, dass ein solcher als Ehefrau nicht so leicht die Hosen im Stiche lässt, wie der männliche Joseph den Mantel. Auf der Richtstätte überfällt den verliebten Statthalter eine solche reuselige Berserkerwuth, dass er mit dem Schwert auf den Anstifter all des Bösen, den als Aftermiether in Aurelio's Leichnam hausenden und für Aurelio geltenden Dämon teufelsmässig einhaut, dergestalt, dass der Dämon vor Angst die Leichenmaske abwirft und als Aftermiether in der vom abfahrenden Teufel hergebrachtermaassen beliebten unsichtbaren, aber desto anrüchigern Luftart entweicht, während gleichzeitig Eugenia von lobsingendon Engeln zum Himmel getragen wird.

1) „Wenn Calderon der Dichter unseres Glaubens und unserer Theologie genannt zu werden verdient, dann gründet sich dieser Ehrentitel nicht sowohl auf seine weltlichen Schauspiele — es sind vielmehr jene wundersamen Schöpfungen — die unter dem Titel Autos sacramentales bekannt sind, sein Schwanengesang, den er selbst für das vortreff-

schau, der Gruft enthobenen Sarg zu legen, und diesen schliesslich mit einem frommen Abschiedssegenspruch in die, für uns mindestens, ewige Ruhe wieder hinabzusenken.

Eine in ästhetisch-kritischer Beziehung weit ausgiebigere Autorität, als Lorinser, auf die sich dieser auch beruft, Herr v. Schack, feiert gleichfalls in den Frohnleichnamsspielen den vollen Glanz und Glorienschimmer von Calderon's dramatisch-poetischem Genie. [1]) Herr von Schack's begeisterte Lobspende fällt um so

---

lichste seiner Werke gehalten, die er mit grösserer Sorgfalt und Feile gearbeitet, als alle seine anderen Dichtungen, die in der Sprache und der Form selbst den anderen überlegen sind, und die, zur Verherrlichung des tiefsten und centralsten Geheimnisses des Christenthums, der hochheiligen Eucharistie, geschrieben, sich fast über den ganzen Glaubensinhalt in seiner unergründlichen poetischen Tiefe verbreiten, — welche ihn als den eigentlich theologischen Dichter erscheinen lassen." (Franz Lorinser, Don Pedro Calderon de la Barca Geistliche Schauspiele u. s. w. Regensb. 1856. 1. Bd. Einl. S. 10.) Ein theologischer Dichter ist auch Dante, und ein weit tieferer, gestaltungsmächtigerer, vor allem geistesfreierer Dichter, als Calderon; dennoch aber ist selbst Dante in den Theilen seiner Göttlichen Komödie weniger Dichter, wo er Theologe ist; im „Paradiese" z. B. und gleichwohl auch hier, inabsicht auf Gedankentiefe, schöpferische Kraft und concrete Gestaltungsfülle ein grösserer Dichter als Calderon. — 1) „Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt" (der Frohnleichnamsspiele im Allgemeinen), „der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht, und erblickt einen andern Himmel, der sich über eine andere Welt ausspannt"*) — — — „Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf"**) — — — „Die dunkelrothe Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnissvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen"***) — — — „Hier verstummen alle Misstöne; bis hierher steigen die Stimmen der Menschenwelt wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen,

---

*) Ist das aber die Aufgabe der wahren Poesie? Oder soll diese nicht vielmehr diese Welt und diesen Himmel zu einer idealisch schönen Wirklichkeit, zur wahren Realität verklären? Die Poesie in einer „andern Welt" ist eben nicht in ihrem Element; ist der Fisch im sonnendurchglühten Sande, ist die Luftseglerin im luftleeren Raume, oder in so verdünnter Luft, dass ihr Blut aus allen Poren schwitzt. — **) Dank dem Abgrund, worin der Denker selber versinkt und aufhört. — ***) Wenn nur diese dunkelrothen Flammen der Autos sacrament, nicht Reflexe der blutrothen Flammen der Autos-da-fé wären! Und wenn nur aus dem geheimnissvollen Born dieser Mystik nicht das inhaltsverwandte „laute Geheimniss" besagter Glaubensautos entspränge!

schwerer in die Waage, weil diese Begeisterung nicht aus Lorinser's, mit confessionellen Elementen und allerlei, wenn auch nicht erdigen, vielmehr übererdigen oder überirdischen Salzen geschwängertem Enthusiasmussprudel von Siedhitzetemperatur entspringt; sondern geschöpft ward aus dem lautern Born des schöngeistigen Musenquells. Die leisen Bedenken, die Herr von Schack, bezüglich des Genre's dieser dramatischen Allegorieenwelt der Autos Sacram., einfliessen lässt, mutzt daher, auch gleich der Katholik

---

empor".*) „Ein riesiger Dom von geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen ehrfurchtgebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt**); auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und erleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in die Anschauung des Ewigen versenkt, und blicken staunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe.***) Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen selbst das Wesenlose redet und empfindet; das Todte gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens;†) die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Bewusstseyn;††) die verborgensten Gedanken und Gefühle der Menschen springen an's Licht, Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung".†††) Ach, nur die Sonne der dramatischen Poesie, der von wahrhaften Weltverklärungsideen strahlenden Poesie, nur diese verfinstert sich; der Theatervorhang reisst mitten entzwei, wie der des Allerheiligsten im Tempel zu Jerusalem, uud das Drama hört man aus der Tiefe des Abgrunds, wie Klopstock's Abadona, über seinen Engelsündenfall weinen.

---

*) Begeisterter Prachtstyl eines Poeten-Dramaturgen! Wenn nur durch diese „Stimmen der Menschenwelt" nicht die qualerpressten Stimmen der Menschenwelt aus den Aschengräbern der Frohnleichnamsspiele der h. Inquisition ächzten! — **) Vonwegen des riesigen Knebels im Munde. — ***) Bei diesem, den literarhistorischen Enthusiasmus poetisch hoch überfliegenden kritischen Hallelujah muss selbst Lorinser, vor Sacramentales Autoverhimmlung, einen Purzelbock durch alle sieben Himmel schiessen! — †) Aehnlich wie die Leichname von Calderon's Heiligen sprechen und handeln und doch Leichname bleiben; Mirakel-Automaten, bewegt durch einen im Calderongehäuse verborgenen Sprechmechanismus und Seelenräderwerk. — ††) Und Seele und Bewusstseyn versteinen und verholzen. — †††) II. S. 393 ff.

dem protestantischen Literarhistoriker auf.[1]) Zu den überirdigen Salzen in Lorinser's katholisch-Calderon'schem Enthusias-

1) „Ohne behaupten zu wollen, dass die hier (von Herrn v. Schack) bezeichneten Mängel in den Autos gänzlich fehlen, glaube ich doch bemerken zu müssen, dass Herr v. Schack hier zu weit geht, und nicht die ganze Tiefe von Poesie und Wahrheit, die nicht nur in dem katholischen Dogma, sondern oft selbst in der scholastischen Erklärung desselben enthalten ist, zu würdigen scheint, was ihm als Protestanten wohl zu verzeihen ist. (Lor. Einl. S. 27.) Welche rührende kritisch-katholische Toleranz und Nachsicht mit dem Urtheil eines Ketzers!

„Calderon's Autos" — fährt Herr v. Schack fort — „sind nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen diejenigen Werke, auf welche sich sein höchster Dichterruhm gründet"*) — — — „Der, welcher sich in den Geist eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denselben Empfindungen vor sich aufsteigen sehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Rohre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in dem sich die Milchstrassen zu Sonnen zertheilen, und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze emportauchen." Glanzvolles Prachtbild, das Calderon nicht glanzvoller hätte ersinnen können, wenn es nur nicht auch dies von Calderon's Bilderfunkeln hätte, dass es glanzvoller als wahr ist; ja, dass es Herrlichkeiten glorificirt, wovon Calderon's Auto-Poesie gerade das Gegentheil darbietet; Wundergebilde nämlich, welche Empfindungen in jedem mit achromatischem, durch keinerlei Färbungen getrübtem Fernglase den Himmelsraum der dramatischen Sternenwelten durchfliegenden Auge erregten, Empfindungen, als sähe es, was ihm ewige Sterne und Sonnenkörper geschienen, in Meteore, in Sternschnuppen, wo nicht gar in künstliche, zu Ehren eines Festheiligen abgebrannte Feuerwerke, in Traumgebilde von strahlenden Kreuzen, Kelchen, Monstranzen, brennenden Scheiterhaufen und sonstigen Kirchensymbolen zerstieben. Auch legt Calderon's deutscher,

*) Wenn der höchste Dichterruhm auf Erfindung scholastisch-allegorischer Phantasmen und Vergötterung von Kirchensatzungen beruht, und nicht auf der Vindication und Verherrlichung der ewigen, allgültigen Natur- und Geistesgesetze, in Form lieblicher und erhabener Gestaltung. „Nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen" — deren Wahnbegriffe eben der Dichter mit allen poetischen Herrlichkeiten zu Götzenbildern aufputzte! Soll darum auch die Nachwelt diesen Götzen, um des poetischen Prunkes willen, nachbuhlen, den diese, der ewigen, mit der poetischen Wahrheit identischen Vernunftwahrheit hohnsprechenden Idole weit mehr entstellen und entwürdigen, als der scheinpoetische Aufputz die Vernunft- und deshalb auch Poesiewürdigkeit den Zeitgötzen zu verschönen und zu verklären vermochte.

mussprudel gehört eben auch eine reichliche Menge von Eifersalz kritischer Intoleranz, und eine, durch ihre Reaction auf

---

glaubensgenössischer Uebersetzer und Erläuterer, Franz Lorinser, die entschiedenste Verwahrung ein gegen die blos ästhetische Verherrlichungsmetaphorik seines von ihm doch selbst angerufenen und hochbelobten Gewährsmanns. Nicht den poetischen Apparat, nicht die poetische Kunst will der katholische dramaturgische Eiferer an Calderon bewundert wissen, sondern den unbedingten Glaubensknecht, für den die ästhetische Form, die poetische Zierrath nur die Bedeutung der Stickereien in dem Kirchengewande des Messpriesters hat. Das im katholischen Kirchenglauben durchsichtig geglühte Dichter-Gefäss soll der gläubige Aesthetiker und Kritiker preisen und verehren, durch welches die Herrlichkeit des Glaubensinhaltes so klar und überzeugend scheint, wie das flüssige Blut des heil. Januarius durch den Krystall der vom Priester den Gläubigen zur Anbetung dargebotenen Flasche. Diese Klarheit, Wahrheit und Ueberzeugungsseligkeit im Wunder- und Kirchenglauben, das sey die einzige Poesie, die den Auto-Dichter begeistern, und die der katholische Kritiker einzig rühmen und bewundern dürfe, die aber für den blos ästhetischen Dramaturgen ein ewiges Mysterium bleibt, von welcher daher ein solcher auch kein Verständniss haben könne, ob er sich gleich in enthusiastischen, die Kunst und Poesie der Auto-Dichtung, von der Hochwart ästhetischer Kritik aus, bis in die Milchstrasse hinein glorificirenden Bildern zehnmal in einem Athem überschlage. Aus dem allein seligmachenden Glauben quillt einzig auch die allein seligmachende Poesie, von der ein Protestant und Ketzer ein für allemal keinen Begriff und keine Empfindung hat.*) Consequenter und kernhafter, gleichviel von welcher Beschaffenheit dieser Kern sey, ist die katholisch-orthodoxe Kritik jedenfalls, und daher urtheilt sie berechtigter in diesen Sachen, in Sachen der Calderon'schen Auto-Dichtungen, als der blos ästhetische, noch so geschulte, noch so geistreiche, noch so calderonkundige und stylfertige, aber akatholische Kritiker. Der

---

*) „Der gläubige Katholik, dessen Weltanschauung dieselbe ist, wie die Calderon's, hat diesen künstlichen Apparat, der für den Protestanten wohl nöthig seyn mag, um die Schönheiten der Poesie des Katholicismus zu geniessen, nicht nothwendig; er fühlt sich vollkommen heimisch und orientirt in der Atmosphäre, welche Calderon's Dichtungen durchweht, weil sie die seines eigenen Glaubens ist, und wenn er staunt und von Bewunderung und Entzücken ergriffen wird, so ist es nur über die tiefe Wahrheit und die unendliche Kunst, mit der Calderon dasjenige ausgesprochen, was er selbst längst als verborgene Ahnung in der Brust getragen, wovon er sich aber nie hatte träumen lassen, dass es so schön sey und so herrlich dargestellt werden könne". Lorins. I. 32.

Lakmusschreibpapier, sich verrathende Spur von fanatischem Salze. Den Aposteln vergiebt der Heiland nichts, wenn er sie und ihre

---

hochberufene Verfasser der „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" mag denn nur seine glänzenden, zur Calderon-Autofeier entfalteten bilderschmucken, literarhistorischen Fahnen zusammenrollen. Vor dem kirchenkanonischen Calderongläubigen, vor Pater Lorinser, muss er die Chamade schlagen, und oft noch ganz auf der Calderon'schen Ruhmestrompete zum Rückzug blasen! Die ferneren, in bewunderndem Lobpreis Calderon's, als Auto-Dichters, sich überbietenden Bilder-Fanfaren sollen uns in der einmal gefassten Vorstellung, dass wir Rückzugssignale, wenn auch mit klingendem Bilderspiel, vernehmen müssten, nicht irremachen, und fassen, wären auch die schmetternden Klänge Posaunenstösse zur Verherrlichung ihrer selbst*) — fassen die Fanfaren in den Einen prächtig aushallenden Schlusstriller zusammen: „Calderon's in Andacht dem Himmel zugewandter Geist scheint alle seine Kräfte in Einen Brennpunkt concentrirt zu haben, um in den Autos das Höchste zu geben, was er zu leisten vermochte." **) Unsere bescheidene Gegenansicht, inbetreff des poetischen Kunstwerthes der Autos Sacramentales überhaupt und der Frohnleichnamsspiele des Calderon insbesondere, hier darzulegen, dürfen wir uns überhoben erachten. Sie bildet gleichsam das Adernetz, das sich durch unsere Analysen der Autos im Allgemeinen und unsere Würdigung des Calderonschen Genius hindurchzieht und verzweigt. Ja unser kritisches Urtheil über diese dramatische kirchenpoetische Allegorien- und Phantasmagorien-Dramatik kann aus Lorinser's von seinem Standpunkt gebotener Unbedingtheit der Bewunderung dieser Spiele, aus orthodoxen Gründen, nach den Satzungen einer dogmatisch-kanonischen Kirchen-Aesthetik, nur eine Bestätigung und Befestigung seiner Gründe gewinnen. Denn wie dürfte eine zur blossen ancilla fidei herabgesetzte Poesie als vollgültige Zeugin dafür ausgerufen werden, dass der kirchenfromme, ganz in seinen heiligen Stoff versenkte Dichter an die poetische Formgebung seine ganze Geisteskraft gewendet, dass er in die kunstreiche Gestaltung desselben sein ganzes Herz, sein volles poetisches Gemüth und Genie ergossen habe?***) Geräth nicht gerade die Aesthetik vom reinsten Wasser, die Aesthetik der selbstzwecklichen Kunst und Poesie, mit ihrer eignen Doctrin in Widerspruch, wenn sie Calderon's höchste poetische Stärke und strahlendste

---

*) „Die Bilderpracht (in Calderon's Autos sacrament.) ist mit Weisheit geregelt und dem leitenden Gedanken untergeordnet, und kein hyperbolischer Wortschwall thut der Harmonie der Idee und des Ausdrucks Abbruch". — **) Gesch. der dram. Lit. und Kunst. III. S. 252 f. — ***) Welche Stellung zu seinen Autos Calderon selbst sich gab, deutet er im Prologo zu dem Bande Autos an, dem einzigen, dessen Ausgabe er

Sendung, und gar mit Erdensalz für die Ewigkeit ihrer göttlichen Bestimmung einsalzt: Vos estis Sal terrae. Ein zelotischer Dramaturg de propaganda fide aber verketzert das Salz der Erde selbst in den Aposteln, zum grösseren Ruhme der übererdigen Salze in den Autos Sacramentales, in deren leuchtendem

---

Herrlichkeit in der Behandlung eines Stoffes feiert, der keines poetischen Schmuckes zu seiner Verherrlichung und Schönheit bedarf, ja der solche Ausschmückung als eine Profanation seiner Heiligkeit und Göttlichkeit abweist. Um diesen ewigen und unwandelbaren Stoffgehalt in seiner vollen Würde dem Glaubensbewusstsein einzuprägen, wird der Dichter nicht in kunstgemässer Weise frei mit ihm walten und schalten dürfen; die poetische Erfindung wird ihr heiliges Thema vielmehr nur in einer ihm gemässen Weise zur Anschauung und zum Verständniss bringen müssen, in einer Hülle und Gestalt, aus welcher der dogmatisch kirchliche Stoffgehalt und Begriff immerdar unversehrt, unverändert und von der poetischen Handhabung unentweiht hervorscheinen muss, mit andern Worten, in allegorischer Weise, d. h. nicht in einer vom Stoff ununterscheidbaren und mit ihm aufs innigste verschmolzenen, sondern im Gegentheil in einer von ihm erkennbar verschiedenen und obligatorisch von ihm unterscheidbaren, nach kunstgesetzlichen Principien mithin, in einer nicht ausschliesslich poetischen, sondern blos scheinpoetischen Form sich wird offenbaren dürfen. Der „heilige Leib," die Märtyrerreligion, verleiht dem Krystall, worin das heilige Gerippe ruht, den hehren überirdischen Glanz, nicht der spiegelnde Schrein, dessen klare Durchsichtigkeit dem gottbegnadeten Gebeine nur als wesenlose, in ihrer Schöne gleichsam verschwindende und durch ihr Glänzen sich eklipsirende Hülle dienen soll, um das wunderthätige Skelett der andächtigen Verehrung und Anbetung als unverschlossene, unverhüllte Segensschau blosszulegen. Ein gleiches Verhältniss zeigt die poetische Hülle des Frohnleichnamspiels zu ihrem Gehalt, dem heiligen Leib und Leichnam des Dogmas, dem selig gesprochenen Gerippe und Gebein des sacrosancten Kirchenbegriffs. Die Poesie bleibt ihm schlechthin äusserlich, seine dienstbare Scheinhülle, sein durchsichtiger Krystallsarg. Darf und kann aber die Kunstlehre zu einem solchen Verhältniss von Form und Inhalt, von Poesie und Weltideen-Kern Ja und Amen sagen?

---

selbst (1676) besorgte: „Sollte ein einziges Wort in denselben vorkommen, das nicht vollkommen mit der Reinheit des Glaubens übereinstimmte — so würde ich es sofort selbst anzeigen, verabscheuen, widerrufen und Gott deshalb um Verzeihung bitten": „Si en lo dicho ó por decir, huviere una sola voz, que dissuene á la pureza de la Fé — desde luego la delato, la detesto, y la retracto, y de ella pido á Dios el perdon".

Dampfe Bischof's Spectral-Analyse die Salze der Autos Sacramentales katexochén, der Autos de propaganda fide schlechthin, der autos da Fé, nachweisen würde.

Mit Lorinser stellen wir Calderon's Auto Sacramental

El gran Teatro del Mundo [1])
(Das grosse Theater der Welt)

voran, obgleich nur in halber Uebereinstimmung mit dem von ihm in seinen „erläuternden Vorbemerkungen" dafür angegebenen „zweifachen Grunde". In Uebereinstimmung nämlich aus dem einfachen Grunde, weil das Verständniss dieses Auto „die wenigsten Schwierigkeiten darbietet." Wiefern wir Lorinser's zweitem Grunde für Voranstellung des „grossen Welttheaters"-Auto beitreten dürfen, weil es nämlich „von solch unübertrefflicher Schönheit — dass es vorzüglich dazu geeignet erscheint, diesen grossen Dichter — wieder populär zu machen", hängt von der Zustimmung unserer Leser zu diesem zweiten Grunde ab.

Der „Grundgedanke" unseres Auto „ist kein andrer", nach Lorinser, „als die Aehnlichkeiten, die das irdische Leben mit einem auf dem Theater dargestellten Schauspiel hat, bis in alle ihre Einzelheiten" zur Anschauung zu bringen. Stellt nun ein wahrhaft poetisches Drama keineswegs die Erscheinungen des irdischen Lebens, die Wechselwirkung von äusseren und inneren Vorgängen, von Begegnissen und Seelenbewegungen, als blosse Ereignisse dar; stellt ein ächtes Schauspiel vielmehr diese Erscheinungen in ihrer Begründung und Aufeinanderwirkung, in ihrem nothwendigen Zusammenhang und Ursachlichkeitsverhältnisse vor Augen; entwickelt, mit einem Worte, ein poetisches Bühnenspiel die Wesensgedanken dieses Zusammenhanges, dieser Gegenseitigkeit von äusserer und innerer Welt; arbeitet das

1) In der ersten vollständigen Ausgabe der Calderon'schen, sämmtlich nach 1650 verfassten Darstellungen in Madrid, Toledo und Sevilla, Autos Sacramentales von D. Pedro Panida y Mier (Madr. 1717 in 6 Quartbänden) steht obiges Auto s. t. II. In der zweiten, von D. Juan Fernandez de Apontes (Madr. 1760 in 6 Quartbänden) besorgten Ausgabe I. p. 140. Apontes' Ausgabe enthält, wie bereits erwähnt, ein Auto s. mehr, als die von 1717, „La Protestation de la Fé, im Ganzen mithin 73 Frohnleichnamsstücke.

poetische Drama die Ideen des menschlichen Handelns und Wollens aus dem Conflicte jener Erscheinungen heraus: so ist das poetische Bühnenspiel die Offenbarung des Lebens in seiner Wahrheit und Göttlichkeit; so enthüllt es den lebendigen, einzig wesenhaften, in steter Fortgestaltung wirksamen geistigen Weltkern, und zeigt an und in seinen Gebilden die volle Realität und Gottdurchdrungenheit des Menschen- und Geschichtslebens auf; nicht das entgegengesetzte Ergebniss: Das Leben sey ein blosses Schauspiel, und, gleich diesem, ein nächtiges Schattenspiel, womit wir in unserem Auto, „das grosse Theater der Welt", nur ein Seiten- und Parallelstück zu Calderon's „Leben ein Traum" erhalten würden, nur in einer poetisch abgeschwächteren, problematischen Gestalt: in Form eines typischen Allegorienspiels, worin die Figuren, ihr Handeln, Sprechen und Gebahren freilich eben nur Scheinbilder sind, Phantome personificirter Allgemeinheiten, theologische Begriffsabstracta, Nichtexistenzen, sacramentale Rebusse; rebus a Nonrebus, aller sachlichen Realität baar, aller Wirklichkeit baar, der äussern wie der innern poetischen Welt, das baare Larven- und Schattenreich. „Man könnte ihm" (Calderon's Grosstheaterweltauto) — fügt sein Uebersetzer und Erläuterer, Lorinser, vollkommen richtig, in seinem Sinne freilich, hinzu — „Man könnte ihm desshalb auch den Titel geben: Das Leben ein Schauspiel, in demselben Sinne, wie Calderon eines seiner berühmtesten Stücke: Das Leben ein Traum genannt". Allerdings könnte man dies und mit so gutem Fuge, dass das Auto als der sacramental-allegorische Schlagschatten vom „Leben ein Traum" erscheinen darf, dessen Figuren doch mindestens so weit real gemeint sind, dass sie von ihrer Realität träumen können.

In der Erklärung der Auto-Personen dürfen wir mit unserem, noch als Uebersetzer und Erläuterer dem Texte dogmatisch getreu und buchstabengläubig nachlebenden Gewährsmanne Hand in Hand gehen. Der Meister (im Auto) stellt die Person Gottes des Vaters dar, der beschlossen hat, das grossartige Schauspiel des irdischen Lebens vor sich aufführen zu lassen. Er selbst ist der himmlische Autor des Stückes .... Das Amt des Regisseurs fällt, nach dem Befehl des Meisters, der Person der Welt zu; welche die Bühne einzurichten, die Scenerie zu besorgen, die

Trachten und Alles zum Schauspiel Nöthige herbeizuschaffen hat. Die Vertheilung der Rollen nimmt der Meister selbst vor. Als Souffleur ist das Gesetz angestellt, das den Schauspielern aushelfen soll, wenn sie in Gefahr kommen, aus der Rolle zu fallen. Die handelnden Personen sind Collectivgestalten" (keine Individualitäten, Abstracta), „welche die einzelnen Stände im Erdenleben repräsentiren . . . Die beiden abstracten Namen: die Schönheit und die Weisheit, sind allgemeine Bezeichnungen für die Rolle der weltlichen Dame, und der Nonne, welche letztere zugleich Repräsentantin des geistlichen Standes überhaupt ist," und als solche die einzige reale Figur im Auto, die Axe, um welche sich nicht blos alle Auto's, um welche sich auch der wirkliche Staat, die Nation, ja die ganze rechtgläubige Welt dreht.

„Die schöne, wahrscheinlich von Calderon selbst verfasste Loa (Vorspiel), welche dem Auto voransteht, giebt keinen Aufschluss über die Zeit der Abfassung des Stückes. Im Allgemeinen wissen wir, dass Calderon seine Autos in den letzten 30 Jahren seines Lebens geschrieben, nachdem er im Jahre 1651 (im 50. seines Lebens) die Priesterweihe empfangen hatte. Wir können daher mit voller Sicherheit die Zeit von 1651 bis 1681 (dem Todesjahre Calderon's) als die Abfassungszeit sämmtlicher Auto's bezeichnen, wenn wir auch nicht mehr im Stande sind, bei den einzelnen immer das Jahr genau anzugeben." [1]) Calderon's Schöpferthätigkeit zerfällt sonach in zwei streng geschiedene Perioden, in einen Zeitraum weltlicher oder geistlich weltlicher, und in einen ausschliesslich sacramentaler Schauspiele: Ein durch die Gattungsverschiedenheit der Dramen bewirkter Dualismus in der Abfassungszeit, der unseres Wissens bei keinem andern spanischen, geschweige ausserspanischen Dichter wieder vorkommen möchte.

Die Loa spricht der Meister, Autor (Gott Vater, Weltschöpfer) im Sternenmantel und mit der Strahlenkrone auf dem Haupt und in der Versform Silva, vorweg diese irdische Welt als blossen „Abglanz der obern Sterne" und „hinfälligen Glanzes reiche Blumenzier" [2]) aufrufend", die aus dem Nichts erschaffen und ins

1) a. a. O. S. 72 f.

2) Quando con flores bellas
Al numero compite a sus estrellas

Nichts zurücksinkt. Welt erscheint, gewärtig des Befehls. Meister bestellt bei ihr ein Festspiel, ein Drama.[1]) Gott Meister behält sich die Rollenvertheilung vor, überträgt der Welt die scenische Ausstattung. Zugleich soll Welt, nach Lorinser, der Regisseur, auch die Bühne seyn, während Meister selbst, neben der Function als Autor, das Stück zu dirigiren übernimmt, und der Mensch als Schauspieler agirt.[2]) Darauf setzt Welt dem Meister auseinander, wie sie, „Ich, das grosse Welttheater" sich bühnengemäss herrichten will[3]), schildert die Scenerie, die sie anbringen werde, der biblischen Schöpfungsgeschichte wie auf den Leib gegossen, 1. Buch Mos. c. 1. Auf diesen ersten Act folgt „der zweite des geschriebenen Gesetzes"[4]), das andere

Siendo con resplandores
Humano cielo de caducas flores.

1) Meister.
Und da ein Schauspiel auch das Menschenleben,
So sey's ein Drama heute,
Das Dein Theater mir vor Augen leite.

Autor. Y es representacion la humano vida,
Una comedia sea
La que oy el cielo en tu Teatro vea.

2) Und weil das Stück ich selbst von oben dirigire,
Sey Du die Bühne, nun, der Mensch sey's, der agire.
Seremos, yo el Autor en un instante,
Tu el Teatro, y el hombre el recitante.

3) Will ich einen dunklen Vorhang
Ueber Alles niedersenken,
Der, ein Chaos, noch verworren
Alle Gegenstände decket.

Mundo. Lo tendré de un negro velo
Todo cubierto, y oculto,
Que sea un caos, donde esten
Los matériales confusos.

4) Hier wird's mehr zu schauen geben,
Denn um dieses*) zu erhalten,
Müssen erst mit trocknem Fusse
Die Hebräer, aus Egypten
Ziehend, Meerespfade wandern.

*) Das geschriebene Gesetz, die zehn Gebote.

Buch Mose. Den zweiten Act schliesst eine Sonnenfinsterniss, die nämlich beim Tode Christi eintrat. Im dritten Act wird das Gesetz der Gnade erscheinen, und als Schlusstableau desselben die Bühne Eine Flamme bedecken, „dass auch Feuerwerk nicht fehle bei dem Feste“.[1]) Das Feuerwerk, nicht des Scheiterhaufens, sondern des jüngsten Gerichts und Weltuntergangs ist gemeint. An dem Meister sey es nun, seinen Schauspielern die Rollen zuzutheilen. Die Ein- und Ausgangsthüren, Wiege und Grab, habe sie schon angebracht, dessgleichen fürs Costüm gesorgt, jedem Spieler nach seiner ihm vom Meister zugewiesenen Rolle. „Nur den Bettler kleid' ich nicht, weil den Nackten er soll spielen“. Welt geht ab. Meister ruft die Menschen, aber als noch nicht Erschaffene herbei.[2]) Es treten demnach präexistenzielle Unwesen auf, oder, wie unser Erläuterer sie bezeichnet, „die im Geiste Gottes schwebende Idee ihrer künftigen Existenz“; Figuren, blos der Möglichkeit nach. Dass Gottes Gedanken die Realitäten selber sind, auch der heiligen Schrift gemäss: „Gott spricht, und es ward!“ Jeglich Ding, wie es leibt und lebt, davon sieht hier die theologisch-ideologische Undingsdramatik des Grossen Theaters, das Calderon's Welt bedeutet, ab. Es treten auf, als präadamitische Nichtexistenzen und vorläufige „formlose“ Gedanken-Menschenschatten in Gottes Geiste[3]): der Reiche, der König, der Bauer, der Bettler, die Schönheit, die Weisheit und ein Kind. Diese Schemen von Menschen-Urbildern in Gestalt ge-

---

1) Todo el tablado — —
— — — — — —
Una llama, un rayo puro
Cubrirá, porque no falte
Fuego en la fiesta.

2) Meister. Menschen, die Ihr noch nicht lebet,
Die ich doch schon Menschen nenne ...
Kommt herbei, auf jenen Auen ...
Will die Rollen jetzt Euch zeigen,
Die ich Euch will anvertrauen.

3) König. Ob wir gleich nur, leere Hüllen,
Ohne Seele, Sinn und Leben,
Formlos in Gedanken schweben.

staltloser Urnichtse, vor denen sich nicht blos Plato, sondern auch das menschliche Vorstellungsvermögen als solches, dreimal bekreuzt, flehen, nach der Reihe, jedes um seine Rolle. Meister theilt die Rollen aus, nach Gutdünken natürlich [1]), da von einem Passen für die Rolle bei Schauspielern keine Rede seyn kann, die noch gar nicht existiren, nicht einmal sich selber spielen können, und denen, um in den Geist ihrer Rollen einzugehen, noch die Beine fehlen. Gleichwohl gehen König, Schönheit und der Reiche unbesehens auf ihre Rollen ein, als ungeboren geborene Schauspieler und denkende Künstler, deren Unvordenklichkeit über alle Begriffe geht, die keine Vorstellung haben, was sie selber vorstellen, geschweige was sie vorstellen sollen. Nur der Bauer, der Gracioso in herba, und der Bettler finden ein Haar in der prästabilirten Harmonie, die zwischen ihrem Rollenfach und dem Pelz besteht, auf den ihnen die Rolle geschrieben worden, noch bevor dieser Pelz in die Erscheinung getreten. Meister kehrt sich nicht im mindesten an die Haare, die Bauer und Bettler in ihrem Rollenpelz gefunden [2]), und vertröstet sie ad calendas graecas, auf's „Jenseits", auf „dort" [3]), wo die Welt des grossen Welttheaters nicht mehr mit den Brettern vernagelt

1) Meister.
Drum die Wahl ich Keinem lasse.
Bettler.
Könnte ich die Rolle meiden,
Die mir zufiel, würd' ich's gerne
— — — — — — — —
Warum soll denn grade ich
Bettler seyn in der Komödie?

rührt sich in ihm der noch unerschaffene Socialdemokrat und Communist:

Und doch hast Du sicherlich,
Bei Vertheilung unsrer Rollen
Gleiche Seelen geben wollen
Mir, wie jenem, den zum Reichen
Du gemacht —

2) Meister.
Nach Verdienste werd' ich schalten.

3) Meister.
Gleich seyd Ihr dann alle dort.

ist, welche diese Welt bedeuten. Schönheit fragt nach dem Titel des Stückes, das sie spielen sollen. Meister nennt ihn ihr: „Thue recht — Gott ist dein Hort". Dann meint der Reiche: „Müssten wir's wohl erst probiren" und sehen, wie die Actien stehen. Dagegen bedeutet sie Weisheit mit dem Finger an der Nase:

Dies ist schwerlich auszuführen,
Da wir, eh' das Spiel beginnt,
Alle ohne Leben sind,
Ohne Seele, ohne Licht.[1])

Darauf hin — geben ihr Bauer und Bettler zu bedenken — könnte sich die Mehrzahl der Schauspieler um die Proben herumdrücken, die doch unerlässlich wären. Bauer spricht wie ein gewiegter Regisseur und Theaterdirector[2]), Meister wie ein ungewiegter, der dem probefaulen Schauspieler zum Munde redet, und vom Probiren schlechterdings nichts wissen will.[3]) Gesetzt aber, wirft Bettler ein, der Gedächtnissfaden ginge uns aus; gesetzt, Einer von uns denkenden Künstlern memorirte denkenderweise schlecht.[4]) Wozu, hilft Meister dem Bettler aus dem

---

1) Discrecion.
Como ensayarla podremos,
Si nos llegamos á ver
Sin luz, sin alma, y sin ver,
Antes de representar.

2) Bauer. Ob schon alt ein Stück auch sey,
Muss man's doch vorher probiren,
Um's gehörig aufzuführen.
Wenn man irrt, trotz aller Proben,
Mag ich's nimmer mehr geloben,
Dieses neue zu riskiren.

3) Meister.
Wenn nur immer Ihr betrachtet,
Dass der Himmel Richter ist,
Wohl auch ohne Probefrist
Bis zum Tode gut Ihr's machtet.

Theaterdichter, Theaterdirector — mit obiger Erklärung decretirt sich Gott Vater nun auch zum Theaterkritiker, der blos nach dem Erfolg urtheilt und richtet, unbekümmert, ob Stück und Spieler die Probe halten.

4) Pobre. Y si acaso los sentidos
Tal vez se miran perdidos.

Hauf, wegen des schlechten Memorirens, wozu wäre denn mein Souffleur da, richtiger meine Souffleuse, die heilige Kirche?[1]), die dem Gedächtniss mit dem Blasebalge der heil. Inquisition und der Scheiterhaufen soufflirt. Jetzt kommt Mundo (Welt) als Regisseur und Garderobier, und theilt jedem sein der Rolle entsprechendes Costüm und Abzeichen aus: dem König Purpur und Krone, der Schönheit einen bunten Blumenstrauss; dem Reichen Edelsteine, die ihm zur Verdauung so nothwendig sind, wie dem knorpelharten Hühnermagen Sandkörner und Kies, was auf Berlinisch „Geld" bedeutet, wie denn Hofhühner und Hähne, gleich den Börsenhähnen, begierig Münzen aufpicken und verschlingen, als bekömmliche Magenreize. Die Kornbörsenhähne verschlingen mit dem gemahlenen Korn zugleich die Mühlsteine sammt Müller als pikante verdauungsbefördernde Mixedpickles. Das Unverdauliche geben sie in Gestalt von Gründungsactien von sich, die von so fester Beschaffenheit sind, dass sie Häuser darauf bauen und Rittergüter darauf gründen können. Die Edelsteine, die in unserm grossen Welttheater-Auto Welt dem Reichen auf sein Verlangen giebt[2]), sind daher von tief bedeutsamer zukunftsvoller Symbolik. Der Reiche verwandelt solche Steine in Saft und Blut, in Fleisch und Fett, während der Stein, den Welt dem Armen, statt Brod, vorsetzt, ihm wie ein Feldstein im Magen liegt, wenn ihm derselbe nicht unterwegs in der Kehle stecken bleibt. Auf diesen möglichen Fall hin will Bettler im Auto seine Kehle, eh' er den Stein verschluckt, geschwind noch

1) Meister. Dafür halt' ich meine Leute
Die zu lehren ich bedeute,
So den Bettler, wie den König,
Wenn sie beide wissen wenig.*)

2) Reicher. Reichthum magst Du geben mir,
Glück und Ueberfluss zum Leben,
Dies ist die Bestimmung eben,
Welche mir geworden hier.

*) „Die Rolle des Souffleurs in dem Schauspiele hat Gott der lehrenden Kirche, die er „seine Leute" nennt, übertragen; diese hat das Gesetz Gottes zu verkünden, an dem Alle in ihren Rollen sich zurechtfinden können", wie auch der Uebersetzer und Erläuterer.

verwerthen, um sich gegen Welt darüber auszusprechen.[1]) Das beste Theil trägt Nonne-Weisheit davon: sie empfängt von Welt Werkzeuge der Busse, Cilicium und Disciplin, den Busssack und die Bussgeissel.[2]) Man weiss, was diese Sächelchen der Kirche eingebracht; der Busssack, ha! welchen Geldsack, und die Disciplin, hei! welche Blutrubinen! Und hui! die Kapitalien, die sie, die Disciplin, aus dem Busssack herausgeschlagen! Man weiss auch, welche Stücke Mephistopheles auf den Kirchen-

---

1) Bettler.

Ich erhielt der Leiden Rolle!
Noth und Elend ist mein Theil;
Finde in der Welt kein Heil,
Weil nur trübe, kummervolle
Tage ich erleben soll.
— — — — — — —
Hunger und der Drangsal Bande,
Schimpf und Hohn im ganzen Lande,
Schmutz und Lumpen, Müdigkeit,
Angst und Trübsal, Traurigkeit.
Niemals Trost und Sorgen immer, —
Solchem Loos entflieh' ich nimmer,
Denn das ist des Bettlers Leid.
„Und die grösste Schwerenoth
Ist der Stein, gereicht statt Brod" —

Das letzte Couplet hören wir ihn nur mit dem Stein zwischen den Zähnen murmeln, den mit seinen Kieseln im Munde verhungernden Demosthenes — Demosthenes der Elends-Beredtsamkeit.

Welt. Habe nichts zu geben Dir:
Wer des Bettlers Roll' erhält,
Kann nichts hoffen von der Welt.

Und nimmt ihm auch das zerlumpte Kleid vom Leibe!*) Gieb acht, Welt! wenn erst die Bettler Strike machen!

2) Welt. Deine Weisheit soll gewinnen
Hier Kasteiung und Gebet.
(Sie giebt ihr Cilicium und Disciplin.)
Weisheit.
Hätt' ich Anderes erfleht,
Würde Weisheit bald zerrinnen.

Mit andern Worten: Ich müsste nicht Weisheit, sondern ein Narr seyn, um solche Gaben auszuschlagen.

---

*) Desnudale.

magen hält, der noch besser verdaut, als obgedachter Magen des Reichen. Der Kirchenmagen verdaut nicht blos Steine von der Grösse des Felsen Petri, er verdaut selbst den grössten aller Steine des Anstosses: die Unfehlbarkeit, ein Stein, über den Welt den Hals bräche, wenn sie nicht, als fertige Sackspringerin, im Busssack darüber wegspränge mit der Disciplin als Schwungstock.

Das Schauspiel beginnt. „Musik. Die Bühne theilt sich in zwei Abtheilungen. Auf der einen erblickt man den Meister, sitzend auf einem Throne; die andere stellt eine Bühne dar mit zwei Thüren; über der einen ist eine Wiege uud über der andern ein Sarg gemalt.“ Unser Herrgott im Auto kann, wie Zettel im 'Sommernachtstraum', nicht genug Rollen auf sich nehmen. Zum Theatermeister, Theaterdichter, Theaterkritiker fügt er noch die des „himmlischen Zuschauers“. Damit noch nicht zufrieden, versucht er auch noch die des Prologensprechers, im Wetteifer mit Weisheit und Welt, die beide, prologirend, das grosse Welttheaterschauspiel eröffnen; Erstere mit dem Lobgesang der drei Jünglinge in Nabuco's feurigem Inquisitionsofen; und Welt, die das Gesetz der Gnade ihren Prolog sprechen lässt, den sie, zugleich als irdisches „Publicum beim Feste“, entgegennimmt[1]), Regisseur, Bühne und Publicum in einer Person. — Dass doch Welt oder Mundo auch uns und unser Lesepublicum vertreten und uns mit einem Prolog bedenken möchte, der uns darüber verständigte, wie es möglich sey, diese nicht nur verblichenen, gehalt-, und gestaltlosen, sondern nahezu auch begriff- und gedankenlosen, jedenfalls alles wahrhaft speculativen poetisch-symbolischen Lebens- und Gedankeninhalts ermangelnden Conceptionen mit Calderon's dramatischem Genie und mit der maasslosen Bewunderung in Einklang zu bringen, womit gerade diese, unserer Ansicht nach, schwächsten seiner Phantasiespiele verherrlicht und, weit über die Lobgesänge der drei Jünglinge in Nebukadnezar's glühendem Ofen hinaus, gefeiert wurden!

Schönheit und Weisheit, durch die Thür der „Wiege“ eingetreten, spinnen ihr Gespräch mit dem Erfolge ab, dass Schönheit der Weisheit und deren Kasteiung absagt, wobei

1) Welt. Gilt ja mir doch diese Rede,
Die ich's Publicum beim Feste.

Schönheit's Schönheit in die Brüche käme. Darüber glossirt Welt, als „irdischer Zuschauer“: „Kurze Zeit nur, wie ich sehe, ging die Schönheit mit der Weisheit“, und insinuirt, dass Schönheit, nicht aber Weisheit „aus der Rolle fiel“. Wo so? fragen Müller und Schulze. Schönheit bleibt gerade in ihrer Rolle, wenn sie nicht durch Cilicium und Disciplin zur Unschönheit sich verhässlichen mag. Fiel ihr durch Gottes Rathschluss die Schönheit als Rolle zu, so wäre ein Uebergriff in die Rolle der Weisheit ein entschiedener Fall aus ihrer, von Gott ihr zugewiesenen Rolle, Souffleur Gesetz mag sich die Lunge entzwei blasen mit seinem stehenden Refrain-Gesinge: „Gutes thun, Gott Euer Hort“. Im Charakter seiner Rolle, zumal seiner von Gott selbst als Theaterdirector und Dichter ihm vorgeschriebenen Rolle, sprechen und handeln — ist für den Schauspieler Gesetz. Wo ein anderes Gesetz, das entgegengesetzte, von unserm Souffleur-Gesetz betonte Gesetz gilt, da fällt nicht der Schauspieler, sondern der Dichter, zusammen mit seinem grossen Welttheater, mit seiner Erfindung, seinem Allegorienspiel, seinem Parallelismus von Welt- und Schauspielwesen, aus der Rolle. Fällt, nicht die Schönheit, die allegorische Poesie, im, sondern die wirkliche poetische Schönheit des Auto und dessen Uebereinstimmung mit sich selbst aus der Rolle. Sind Schönheit und Weisheit in Einem Individuum vereinbarte Eigenschaften, warum sie als zwei verschiedene, selbstständige, mithin als nicht vereinbar zu betrachtende und nur in einander zu schachtelnde Masken vor die Augen stellen? Das allegorische Genre liebt das, eifern die Erläuterer. Zum Kukuk mit euerm Genre, das den Begriff der Gattung, Zweck, Geist und Idee des Drama's vernichtet!

Dem Bauer, der aber seinen Ackerschweiss in Ducaten ausmünzen und sich's in seiner Bauerrolle bequem machen will, dem brummt Gesetz, das die heilige Kirche selber ist, sogleich seinen stehenden Singsang auf, den ihm Nonne-Weisheit noch ganz besonders einschärft. Der Bauer soll den Schmachtriemen nicht um ein Löchelchen lockerer schnallen; soll mit seinem Schweiss den Acker düngen, und den Kirchenzehnt und die Pachtsteuer um kein abgewischtes Schweisströpfelchen bevortheilen! „Thue Recht“, zinse und steure was Recht, mit Schoss, Beet und Gefälle, denn das ist deine gottbeschiedene

Rolle [1]), bis ich, dein Souffleur, dir die Aecker und Felder zu Klostergrundstücken soufflirt habe, dann magst du in Gottes Namen mit dem jetzt eben eintretenden Spielgenossen, dem Bettler, die Rolle tauschen! Hat sich das Schirmdach des Souffleurlochs letzten Endes wie zurzeit, als Calderon sein Auto vom grossen Welttheater aufführen liess, über ganz Spanien erstreckt und ausgewölbt, dann wird auch, entzückt über die ihm vom Gesetz zugesungene Litanei, ganz Spanien mit dem Bettler im Auto rufen: „Wie die Stimme mich doch tröstet!“ [2]) Bettler, der, seiner Rolle gemäss, bettelt, wird von Allen, vom Reichen natürlich zuerst, und zuletzt auch vom Bauer abgewiesen, so schnöde, dass sich Bettler gegen des Bauern Zumuthung, Bettler solle aus seiner Rolle fallen, die Hacke nehmen und mit ihr sein Brod verdienen, ernstlich verwahrt unter Berufung auf seine Charakterrolle.[3]) Wie trumpft nun Bauer? „Arbeit und der Schweiss passt recht gut zur Bettlerrolle.“ [4]) Hiernach wäre der Bauer nur ein im Arbeitsschweiss sich plackender Bettler, und sinkt noch eine Stufe unter den Bettler herab, wie dies, zurzeit da Calderon sein Auto schrieb, beim Bauernstand in Spanien buchstäblich zutraf. Wie? wenn der Dichter, seiner Rolle getreu, eben hierauf habe zielen wollen? Erläuterer schlägt ein Kreuz über das andere. Und mit Recht! Denn worauf der grösste Autodichter, wo nicht der grösste Dichter überhaupt, worauf er zielte, vernehmen wir zuerst aus dem Munde seiner Nonne-Weisheit, der ersten und einzigen, die dem Bettler

---

1) Bauer. Wenn er sieht, dass ich ein Bauer,
Legt er neue Steu'r mir auf.
And're Gunst kann ich nicht hoffen.

Der König nämlich. Wenn dieser aber die Steuern zu Nutz und Frommen der Kirche auflegt, dann — sagt „Gesetz“ — „thut er gut und recht“.

2) Pobre. ¡O como esta voz consuela!

3) Bettler. Doch ich muss ja in dem Schauspiel
Heut' des Armen Rolle spielen;
Die des Bauern ist nicht meine.

4) Labrad. Que el trabajo, y el sudor
Es proprio papel del pobre.

etwas giebt, ein Brod nämlich, von dem zweifelhaft bleibt, ob es wirkliches Brod ist.[1])

Gott-Meister lässt sein Theatrum Mundi gehen, wie es Gott gefällt. Meister hat die Rollen zwar nach Gutdünken vertheilt, jedoch unbeschadet der „Willensfreiheit“[2]) jeder einzelnen Rolle, aus der Rolle zu fallen, in deren Schranken aber Souffleur-Kirchengesetz und Klosternonne Weisheit diejenigen sogleich zurückweisen, die, wie Bauer und Bettler, Miene machen, die Maske ein wenig zu lüften, während sie diejenigen, die sich in ihrer Rollenhaut wohl fühlen und selbe charaktergemäss ausfüllen, als da sind König, Schönheit und der Reiche, frischweg ad notam nehmen, theils sie selbst, theils in ihrem Stücke, durch eine hintere Stimme, eine solche nämlich, die hinter der Scene von der Seite der Thüre mit dem Sarge im traurigen Ton singt, um dem freien Willen der charaktergetreuen Spielrollen die Hölle heiss zu machen.[3]) König

1) Bettler. Wohl musst' ich ein Brod empfangen,
Milde Frau aus Euren Händen,
Denn das Brod, das uns ernährt,
Nur Religion uns bietet.

Hierzu bemerkt unser Erläuterer (Anm. 51): „Eine Anspielung auf die reichlichen Almosen, die zu aller Zeit den Armen aus den Klöstern zugeflossen“ — wobei die Armen so gut gediehen und bekleibten, dass die ganze spanische Nation unter die Armen ging, um von den Klöstern, die das ganze spanische Gebiet verschlungen, Almosen zu empfangen. Wie Schade, dass Anm. 51 nicht mehr in der Allgemeinheit, wie sie gemeint ist, zu nehmen ist! Das ganze grosse Theater der Welt wäre sonst Ein Kloster und Eine Almosen empfangende Armen-Gemeinde. Wie Schade!

2) Meister. Wohl vermöcht' ich zu verbessern
Jene Fehler, die ich sehe;
Doch dazu hab' ich gegeben,
Freien Willen, zu beherrschen
Ihrer Leidenschaften Drang
— — — — — — — —
Lasse d'rum sie Alle heute
Ihre Rollen frei hier spielen ...

3) Stimme. König, Du! hinfäll'gen Reiches,
Lass nun, lass den Ehrgeiz fahren.
Im Theater dieser Welt
Geht zu Ende Deine Rolle.

und Schönheit gehen zuerst und nacheinander durch die Sargthür, betrübt und zerknirscht von Reue, ab, wegen eines charaktergemässen Rollenspiels, wofür sie an jedem andern Theater der Welt, als Calderon's grossem Theater der Welt, wären hervorgerufen worden. Daraus folgt, dass die eigentlichen Bretter mit besserm Recht die Welt bedeuten, als Calderon's grosses Theater der Welt die Bretter bedeutet. Des grossen Autodichters grosses Welttheater ist somit aus den Fugen. Schmach und Scham, dass kein Erläuterer es einzurichten kam, noch vermag!

Welt ruft den reuselig Abgegangenen ihren Beifall nach. Wofür? Dafür, dass sie zu guterletzt doch mindestens als Reumüthige aus der Rolle gefallen.[1]) Der Reiche hält am längsten Stand und fest an seiner Rolle.[2]) Der Bettler dagegen bricht in Hiob's Klagen und Flüche aus, nicht über sein Elend, sondern „weil in Sünden ich empfangen". Welt rühmt sein Spiel: „Der Verzweiflung Zeichen wohl, Hat er täuschend nachgeahmt, Denn auch Job, da er klagte, Fluchte nur der Sünde Schmach." Unzweifelhaft wirft die Katastrophe jede, auch die kunstgerechteste dramatische Person aus ihrer Rolle gleichsam, und schleudert sie aus der Bahn ihrer verfolgten Ziele, und soll auch die Herzenshärtigkeit, den Willensstarrsinn, den Charaktertrotz beugen — dazu ist sie Katastrophe: „Umsturz". Wie aber soll sie das? In welcher Weise? Durch einen Act der Willensfreiheit, der Autonomie, als innere Gewissensstimme das

1) Welt (vom abgehenden König):
Mit der Bitte um Verzeihung
Endigt gut er seine Rolle.
(Von der abgehenden Schönheit):
Gut beschloss sie ihre Rolle,
Da mit Reue sie geendigt.
(Vom abgehenden Bauer):
Gut beschloss der Bauer heute.

2) Der Reiche.
Drum, da's kurz ist, woll'n wir lieber
Unsres Lebens froh uns freun,
Weil die Stunden mir noch lachen,
Unsern Bauch zum Gotte machen,
Essen, trinken und gedeih'n
Morgen werden todt wir seyn.

trotzige, gesetzlose Wollen zum besser belehrten Wollen umbrechend, zum Innewerden des Nothwendigkeits-, des Ursachlichkeits-, des Sittengesetzes und zur Uebereinstimmung mit dem das selbstisch-leidenschaftliche Wollen durch Erschütterung aufrüttelnden gott- und vernunftgemässen, umgeläuterten Willens. Als innere Herzensstimme keine von aussen, keine hinter der Scene, keine aus dem Souffleurloch, erschalleude Stegreifstimme, die der dramatischen Person plötzlich über den Kopf kommt, und, ohne deren Hinzuthun, diese, wie ein Popanz, in eine gruselnde Armesünderreue mit hohler, memento mori zuächzender Grabesstimme hineinschreckt, so dass die Busse und Reue als eine von gespenstischer Furcht abgefolterte Entsetzensäusserung, nicht als eine durch das erschütterte Gewissen freithätig bewirkte, innere Umwandelung sich kundgiebt. Die Stimme hinter der Scene, oder aus dem Souffleurkasten, die der Spielfigur über den Steiss kommt, sie weiss nicht wie, macht diese eben zur blossen vom Drahte der Allegorie bewegten Spielpuppe, und straft Meisters Versicherung, dass er jeder Rolle „freien Willen", freie Selbstbestimmung octroyirt, Lügen. Ein Wunder, dass „Willensfreiheit" nicht unter den Spielfiguren als besondere Rolle sich zu schaffen macht. Eine Discussion zwischen ihr und der Stimme hinter der Scene liegt so ganz im Geiste dieser allegorisch-dramatischen Pseudopoesie, dass ein solches Zwiegespräch nur um einen Glanzpunkt mehr unser Grosstheaterweltauto hätte bereichern und unsern Erläuterer zu einer Verzückungsanmerkung mehr hätte begeistern können, von ähnlichem Zungenschlage wie seine in den höchsten Falsetnoten extatischer Verherrlichung fistulirende Note 61.[1])

1) „Das Schauspiel dieses Lebens kann in kurzen allgemeinen Zügen, wie es hier geschehen muss, nicht noch wahrer und ergreifender dargestellt werden, als durch den Contrast der verschiedenen Gedanken und Lebensanschauungen, die nebeneinander in den Köpfen der verschiedenen Menschenklassen vorhanden sind. Mit grosser Kunst und tiefer innerer Wahrheit lässt uns desshalb Calderon hier in die innersten und verborgensten Gedanken der verschiedenen Personen blicken, die auf der Lebensbühne thätig sind, und zeichnet so das irdische Leben in charakteristischen Zügen, die für alle Zeiten ihre Gültigkeit behalten. Die düstere Lebensanschauung des Bettlers, welche den Schluss bildet, scheint auf den ersten Blick eine ganz treue Zeichnung der dumpfen Verzweiflung zu seyn, die in der Gegenwart über den dem Pauperismus verfallenen Massen sich gelagert

Was nun? Die Rollen im irdischen Leben sind abgespielt, „die Erdenbühne schliesst sich". Ohne Actabtheilung folgt nun die eigentliche im Jenseits spielende, mit des Meisters Hand Lohn und Strafe austheilende Katastrophe. Gleichwohl ist „der Ort, wo die folgende Scene stattfindet, ein unbestimmter Raum, der dem Garderobenzimmer hinter den Coulissen des Welttheaters entspricht," ein Vor-Jenseits, das aber doch kein Diesseits, sondern zwischen Diesseits und Jenseits liegt, eine Gegend, wie „zwischen Schirke und Elend". Der Erste, dem

---

hat. Doch*) — die Rede dieses Bettlers nimmt eine ganz unerwartete Wendung. Calderon zeichnet nicht den heutigen, glaubens- und religionslosen Proletarier, der der vollständigsten Verzweiflung anheimgefallen, sondern er zeichnet uns den christlichen Bettler, den zwar seine materielle Noth eben so sehr drückt, wie die anderen, der aber von der Religion getröstet und zu einer wahrhaft erhobenen Anschauung seines Looses hingeführt, in seinem Elend nur ein Bild der Sünde**) erblickt, und alle seine Klagen nur auf diese, als die eigentliche Ursache seiner Leiden bezieht — — — So erscheint bei Calderon Alles im Lichte des Glaubens verklärt" (des spanischen Kirchenglaubens!). „Alle Räthsel des Lebens" — — — „finden ihre Lösung" (auch die der Auflösung des spanischen Nationallebens), „daher die Harmonie ewiger Ruhe" (eines Kirchhofs, der spanischen Kirche und des spanischen Hofs), „die über alle Dichtungen Calderon's ausgegossen ist" (die Harmonie ewiger Grabesruhe, ausgegossen über das Prachtmausoleum der spanisch dramatischen Dichtkunst).

---

*) Köstliche Verweisung eines Erläuterers in die Seele seines Dichters, dessen Busen beileibe nicht von einer mit den Todeswunden, den tiefen Leiden, der schweren sittlichen Erkrankung seines Geschlechtes, seiner Zeit und seines Volkes mitschwingenden Saite vibriren darf, mochte auch, wie sich gezeigt hat, die Brust jedes wahrhaft grossen dramatischen Dichters sich von solcher mitschwingenden Saite durchbebt und miterschüttert fühlen. Ein Calderon aber, der grösste katholische Dichter weltlicher und geistlicher Dramen, muss von den Geschicken seiner Zeit, zumal als orthodoxer Autodichter, so unberührt und unbehelligt bleiben, als wäre auch Er nur eine allegorische Dichterperson in seinem Frohnleichnamspiel „Das grosse Theater der Welt"; auch Er nur ein Geschöpf der abstract scholastisch phantastischen, formell dramatischen Scheinpoesie, ohne Blut, Herz und Eingeweide. — **) Welcher und Wessen Sünde? Das ist die Frage, die aber die Geschichte, insbesondere die spanische, längst beantwortet hat, für Ohren freilich, die keine allegorischen Ohren. Mit Fingern deutet diese Geschichte auf den eigentlichen Sitz der das Bettlerelend „verschuldenden" Sünde: auf das Souffleurloch und auf die „Stimme hinter der Scene".

Welt den Reisepass abverlangt, dessen Signalement er mündlich vorträgt, ist der seiner Insignien von Welt entkleidete, vor seiner Erschaffung bereits verstorbene König. „Musst nackt dich, wie du kamst, zum Gehn bequemen," erklärt ihm Welt; „nackt wie du kamst," d. h. wie ein neugebornes Kind, das König noch nicht einmal ist. Welt müsste ihm denn, bei Belehnung mit Scepter und Krone, zugleich mit seiner wenn auch nur allegorischen Existenz belehnt haben, die nun aber, mit Heimfall der Insignien, dem Nichts wieder anheimfällt. Hierauf fordert Welt das Signalement von der Schönheit, die als erstes ihrer Kennzeichen angiebt, dass sie ihre Schönheit im Grabe zurückgelassen. In welcher Gestalt Schönheit, die sich selbst im Grabe zurückgelassen, vor Welt erscheint, kann man sich vorstellen, wenn man sich überhaupt ein solches Wesen von verwestem Unwesen vorstellen kann, und wenn man eine Vorstellung gar von dem Spiegel, den Welt der reinen Negation ihrerselbst vorhält, und vom Spiegelbilde sich bilden kann, das diese nichtsseyende Schönheit im Spiegel wirft, und von welchem Bilde sie sich schaudernd abwendet.[1]) Dem seynlos gewesenen Bauer nimmt Welt die Hacke ab; dem im Ueberfluss verflossenen Reichen das „faule" Capital, sammt letzten frischen Zinsen. Beim Bettler[2]) allein verliert nicht nur der Kaiser, sondern auch Welt ihr Recht. Er hatte Nichts, war desshalb Nichts, und kehrt als Nichts zurück, das reine Ich-Nicht-Ich. Ihm gesellt sich ein neugeborenes Kind, das schon im Mutterleib nicht existirte[3]), und von dem Welt nur seine Ungeborenheit zurück fordern kann. Nun soll Weisheit Busssack und Disciplin abliefern. Schade was um Busssack! dient ihr Weisheit und sticht ihr die Feige![4])

1) Welt. Blick' in den Spiegel hier.
Schönheit. Ich muss mich hassen.

2) Bettler. Nichts zu verlieren hat der arme Mann.

3) Kind. Im Grab*) ja hast Du's Leben mir genommen;
Dort liess ich Alles, was Du gabst, zurücke.

4) Weisheit.
Dass Du mir's nicht entreissen kannst, beachte.
Wenn Du's nicht glaubst, versuche Deine Stärke.

*) Erläuterer erläutert Anm. 66. „Der Mutterschooss selbst ist das Grab, wo das noch ungeborene Kind das Leben erhalten hat".

Nachdem Regisseur Welt, beschriebenermaassen, dem ganzen Personal, Einem nach dem Andern, die Rollen abgenommen, schickt sie die ganze Gesellschaft, invergleich mit deren Wesenhaftigkeit die Schatten in Charon's Barke aus Fassschrötern oder Materialisten geworbene Kerntruppen sind — auf die Bühne der Wahrheit [1]), das Theater des „Jenseits", wo, wie Luise Millerin sagt, „die Hülsen des Standes springen" und der Stand der Hülsen, wie eine überreife Schote, platzt; wo die Schauspieler sich nicht um dankbare Rollen reissen, sondern die Rollen um dankbare Schauspieler; wo die Sängerinnen nicht nach dem transatlantischen „Jenseits" einer bessern, weil besser bezahlenden Welt, der Intendanz und ihren Männern durchbrennen, da ihnen diese schon hier, auf der „Bühne der Wahrheit", das Spielhonorar zur buchstäblichen Wahrheit machen: zum Spielhonorar, das sie, die Männer, spielend verspielen; und jede Gesangsrolle zur Roulette machen, wo die goldnen Klänge der Stimmsäckchen als klingendes Gold flöten gehen.

In unserm Auto hat die „Bühne der Wahrheit" die heiligste Bedeutung. Sie erst weiht es zu einem Auto sacramental, indem auf ihr das „Sacrament", das heilige Abendmahl gereicht wird.[2]) Vor dem Leib des Herrn sind alle Christenmenschen gleich. Damit schlägt auch der Bettler den König auf den Mund, der selbst hier noch den Vortritt beansprucht [3]); und auf diese Gleichhheit pocht Bettler auch den Anderen, dem Reichen, der Schönheit, gegenüber. Der Tod, der „Sarkophag", der „Fleischverzehrer" macht keinen Unterschied zwischen König- und

1) So geht der Wahrheit Bühne*) zu betreten,
Wo nicht wie hier der Schein Euch mehr betrüge.

2) Bettler. Lasst uns geh'n zum Abendmahle,
Das zum Lohne unsrer Werke
Uns der Meister hat verheissen.

3) König. So verachtest meine Macht Du,
Dass Du wagst, voranzuschreiten?
Bettler. Deine Rolle ist zu Ende,
Und im Garderobezimmer
Hier des Grabes sind wir gleich.

*) Erläutert 69 „der Wahrheit Bühne", d. h. „das Leben im Jenseits".

Bettlerfleisch.[1]) Bettler bittet den verborgnen Meister, den Vorhang der himmlischen Bühne zu beseitigen.[2]) Sofort ertönt auch schon „Musik. Es öffnet sich die Himmelsbühne. Vor einem Tisch, auf dem der Kelch mit der Hostie steht, sitzt der Meister". Meister ladet vor allen andern Bettler und Nonne zur Tafel, nicht „zum essen des Brodes, was sie als Verstorbene und vom „Fleischverzehrer" selbst Verspeiste, der Welt Enthobene, nicht mehr können, sondern „anzubeten diesen Gegenstand der Wonne".[3]) Die Uebrigen verweist Meister in's Fegefeuer, um sich erst würdig dieser Anbetung zu läutern. Nonne-Weisheit legt eine Fürbitte für den König ein, den Schirmvogt, Wohlthäter, Mäster und Bereicherer der Klöster[4]) auf Kosten seines Volkes und Landes, auf die Gefahr des Unterganges von Land und Volk. „Sie giebt dem König die Hand, er steigt hinauf". In Rücksicht auf solche musterwürdige Frömmig-

1) Bettler. In der Garderobestube
Sind wir alle, alle gleich;
Und im schlichten Sterbekleide
Gilt kein Ansehn der Person.

2) Meister Himmels und der Erde
— — — Lass den Vorhang
Deines Thrones niedersinken,
Der so glänzend ihn umhüllt.

3) Autor. Que aunque por aver salido
Del Mundo, este Pan no coman
Sustento seeá adorarle
Por ser objecto de glória.*)

4) Weisheit. O heiliger Meister,
Als ich schwach zu werden drohte,
Bot der König mir die Hand.**)

*) Exeget bemerkt: „Die Eucharistie erscheint im Himmel nicht mehr als Sacrament, sondern als das Brod der Engel, das geistig genossen wird, nämlich durch die selige Auschauung der Herrlichkeit Jesu Christi". Im protestantischen Sinne also! O schaudervolle Ketzerei! Sitzt kein heiliger Torquemada als Polizeileutenant im Parterre vor dem „Theater der Wahrheit", der es in einen jenseitigen Scheiterhaufen, einen der scharf geheizten Höllenöfen werfen liesse mit Sack und Pack, Dichter und Erläuterer hinterdrein? — **) Figürlich und allegorisch ausgedrückt; den Sinn giebt unser Text getreu wieder nach der Zeitgeschichte und in die Seele des Dichters.

keit, erlässt Meister dem König die Strafe.[1]) Dagegen verwirft Meister das Gnadengesuch des Kindes mit den Worten: „Blinde können nichts empfinden, sündhaft war dein Ursprung ja," weil es nämlich vor der Taufe gestorben, der Rolle gemäss, die dem armen Wurme doch der Meister zugetheilt! Ohne alles Erbarmen aber spricht Meister den Reichen der Hölle zu, mit einer Ereiferung, und leidenschaftlichen Parteilichkeit, nicht wie ein Meister, sondern wie ein social-demokratischer Arbeiter aus Lassalle's oder Marx' Schule.[2]) Des Reichen einziger Hoffnungstrost ist, dass er, da die Höllenstrafe stets der Sünde entspricht, in geschmolzenem Golde sich wälzen wird, bis er selber aus dem siedenden Goldbrei als gediegener Goldklumpen, in Gestalt des goldnen Kalbes oder goldnen Esels, hervorgeht, auf dem die Teufel dann höllische Concessionseisenbahnactienschwindelunternehmungen gründen werden, um ihn, zu Beelzebubd'ors ausgemünzt, in ihre Tasche zu stecken und den Actionären die Actien als T. A. W. Hofmann's Elixire des Teufels oder Jean Paul's „Teufelspapiere" zu freier Verfügung zu überlassen. Der Reiche, schwelgend in der Seligkeit seiner in Aussicht genommenen Höllenstrafe, die ihm alle von den einstigen Bechergenossen gerühmte Paradieseswonne aufwiegt[3]),

---

1) Meister. Ich erlasse ihm die Strafe,
Da sich Religion verbürgt.

2) Meister. — — — — Hinab mit dir,
Wo dich deine Leidenschaften *)
Ewiglich zerquälen sollen
Unter Heul'n und Zähneklappern.

3) Meister. Steige, Schönheit, nun hinauf
Mit dem Bauer; nehmet Platz
Am geheimnissvollen Tische.
(Die Beiden steigen hinauf.)

Schönheit. Welches Glück!
Bauer. O welcher Trost!
König. Welch froher Sieg!
Weisheit. Welche Erquickung!
Bettler. Welche Labung!
Der Reiche. Welche Hölle! **)

---

*) Nämlich zu „gründen" und seinen und seiner Geldsäcke Bauch zu runden. — **) Welche süsse Goldquelle von Hölle! denkt er im Stillen.

deutet die letzte Rede [1]), womit Meister das Auto schliesst, im Sinne seiner höllischen Midasmahlzeit.

Das übliche Abschiedswort an die Zuschauer spricht Welt:

Und da dieses ganze Leben
Nur ein Schauspiel, nur ein Drama,
Sey nun Nachsicht auch gewährt
Beiden Spielen, hier und dort.[2])

Was unser Leser als Zuschauer dazu meinen würde, glauben wir zu errathen: Ob das Leben nur ein Schauspiel, nur ein Drama, zugegeben oder nicht, so viel ist gewiss — würde unser Leser meinen und sagen, oder wir müssten uns, trotz unserer jahrelangen Bekanntschaft mit einander, sehr in ihm irren — so viel ist gewiss, o Welt! Dein Auto: „Das grosse Theater der Welt", hat weder vom Leben Etwas an und in sich, noch von einem guten Drama.

Die hohle Allegorienspielerei, die Baarheit von aller Charakteristik und Individualisirung, der Mangel jeglicher dramatischen Fabel und fortschreitenden Handlung, die Verwickelungs- und Entwickelungslosigkeit, statt letzterer, das blosse Heranschieben einer zweiten Bühne an die erste ohne motivirte Aufeinanderfolge; die Armuth der Erfindung, der gedankenschwache, um nicht zu sagen geistlose Dialog, über das Alles, über die Schiefheit und Dürftigkeit der Conception, der Welt- und Lebensan-

---

1) Meister. Weil im Himmel Engelchöre,
In der Welt der Menschen Schaaren,
In der Hölle die Dämonen
Alle diesem Brod sich beugen*),
Soll durch Himmel, Welt und Hölle
Lobgesang gemeinsam hallen,
Süsse Preiseshymnen schallen,
Einstimmig und unaufhörlich.

Der Reiche stimmt ein aus voller Kehle, und kommt dem Sturz in die Hölle mit einem Freudensprung in dieselbe zuvor.

2) „Beiden Spielen", erläutert der Exeget, „d. h. von dem Zuschauer möge dem Auto und von Gott dem Schauspiel des Lebens, in dem wir alle die handelnden Personen sind, Nachsicht der Fehler zu Theil werden."

*) Der Reiche denkt an die goldne Höllenmanna, an sein goldnes Höllenbrod.

schauung, liesse sich hinwegkommen mit dem 'Nonnunquam et magnus dormitat Homerus' und 'Non semper arcum tendit Apollo'; aber der Mangel an logischer Folgerichtigkeit in der Durchführung des Thema's selbst! Aber die Inconsequenz des an allen Ecken und Enden wackelnden Parallelismus-Gerüstes von Theaterwelt und Welttheater! Aber diese öde Monotonie unzusammenhängender, unscenischer, conflict- und situationsloser, im Incunabelnstyl abgeleierter Gespräche zwischen leib- und seelenlosen Schemen! Ja, ein Incunabelndrama, ohne die Naivität und zeitgemässe Berechtigung eines solchen; ein raffinirt schwachseliges Incunabelnauto ist dieses, so hochberufene, denkschriftlich gefeierte Welttheaterauto, das, wie die Personen darin, durch die Eingangsthür der Wiege zur Ausgangsthür des Grabes taumelt und, wie das Kind darin es nicht einmal zu einem todtgebornen Kinde bringt, gleich diesem Kinde, als vorgeburtliches Phantom, nicht eben und nicht sterben kann. Das, o Welt! ist die schlichte biderbe Meinung eines deutschen Lesers der Geschichte des Drama's, der jedes im IX. Bande ihm vorgeführte Hirtenauto oder Frohnleichnamsspiel des 16. Jahrhunderts, der Kindheit des spanischen Theaters, ungleich höher stellt, als dein grosses Welttheaterauto, o Welt! und nicht begreifen kann, wie in aller Welt seine dramaturgischen Landsleute so romantisch-katholisch überschnappt seyn mögen, von solchem durchgängigen Unwesen so viel Wesens zu machen! Mit aller Bestimmtheit erwartet daher der deutsche Leser der Geschichte des Drama's von ihrem Autor, dass Calderon's nächst vorzuführendes Frohnleichnamspiel die dramatische Ehre des grössten Bühnendichters der katholischen Welt auf's glänzendste, aber auch in des deutschen Lesers Augen aufs glänzendste, wiederherstellen wird! Wohlan! auf welchen Titel ist dieses nächste sacramentale Auto getauft?" —

Primero y segundo Isaak [1])
(Erster und Zweiter Isaac).

Hochgeneigter Leser! — Leser: „Wenn nur dieser Isaak nicht

1) Apontes t. I. pag. 316 ff.

Loa.

Pers. La Apostasia. España. Testamento antiguo. Testamento nuovo. Isaac. Sousan. Ley natural. Ley escrita. Ley de Gracia. Murcia.

wieder der alte Jakob ist!“ — Der Erläuterer — die Loa erlässt er uns — Leser: „Schade was um die Loa! Ein Sack voll Phantome weniger! Nun was verkündet vom Karren der Calderonschen Frohnleichnamsspiele herab die erläuternde Trommel und Trompete?“ Seine erläuternden Vorbemerkungen führen das Auto sacramental der beiden Isaake mit den Worten ein: Der erste und der zweite Isaak, eines der schönsten und tiefsten Autos, welche alttestamentliche Stoffe behandeln, und eines der bedeutendsten überhaupt, welche Calderon geschrieben hat, stellt den typischen Charakter des Patriarchen Isaak, als Vorbild Christi, des zweiten Isaak, dar, welcher insbesondere in seiner Aufopferung durch Abraham und in seiner Vermählung mit Rebekka,

---

Chortanz. España:
Teatro insigne de Europa,
Yo Soy España, en quien tiene,
Su Metropoli la Fé
La Religion su eminente
Solio Augusto, de quien es
Basa el Trono de mis Reyes — — —
— — —
A on Auto nuevo os combido.

Apostasia: Soy una Nacion del Norte,
Que entre sus dogmas defiende
La Religion Reformada.

España: Come á mi corte te atreves
Sin que de aquel Tribunal
Supremo de la Fé tiembles
De la Espada de dos cortes
Los filos resplandescentes

Apostasia: Porque quiere
La Alegoria — — —

Apostasia: Y las figuras sagradas
Es licito que se empleen
En personas, que — — —

España: No mas:
— — — pues si en troncos
Que le veneren
Y a un leño que signifique
Su Magestad le consiente,
Que criatura ay mas noble
Que el hombre, que human especie
Mas le alude.

dem Vorbilde Maria's und der Kirche, hervortritt. . . . Mit besonderer Vorliebe und einem Aufwande der lieblichsten und tiefsten Poesie ist der Typus Maria's in Rebekka behandelt, namentlich in der unübertrefflich schönen Scene der Brautwerbung des Elieser" — „Diese Scene bittet sich Yo, der Leser, von der Geschichte des Drama's ganz besonders aus!" Sie soll Dir nicht vorenthalten bleiben, Grossgünstigster! — „Die handelnden Personen" — fährt der erläuternde Vorbemerker fort — „sind theils historische, theils die, wie sie selbst sich nennen, allegorischen Gespenster [1]), des Lucifer (El Luzero) und des Zweifels (La Duda)." — 'Allegorische Gespenster — treffliche Selbstkennzeichnung! Das Unding an sich in der zweiten Potenz! Doch halt! Lucifer, ein allegorisches Gespenst — Zweifel und Teufel sind ja Ein Leib und eine Seele! — und nennt sich selber so? Und spricht sich mit einem apage Satanas die biblisch und kirchlich, wie Gottes Wirklichkeit, beglaubigte Existenz ab? — Ha! dann wäre auch die Hölle ein allegorisches Gespenst, Engel und Teufel allegorische Gespenster, und die Inquisition, die solche Blasphemie in einem Auto sacram. sich bieten liess, ein allegorisches Gespenst, was sie zu Calderon's Zeiten noch lange nicht war, — die daher von rechtswegen dafür, dass sie einer so flagranten Ketzerei durch die Finger sah, sich selbst zum Scheiterhaufen verdammen musste!" — Als Bühnenfiguren Gespenster, ist gemeint, Hochgeneigtester! — „So mögen sie denn, in Gottes Namen, von den historischen Figuren unter die Frohnleichnamsflügel genommen werden! Nun aber zur Sache!"

Zweifel tritt auf, „den Teufel (Lucifer) wie mit Gewalt hinter sich herziehend." [2]) — 'Nach dem französischen Sprichworte wohl: tirer le Diable par la queue —?' — Bitte schön! Im spanischen Text ist Zweifel seine Dame (Duda), was im Per-

---

1) Zweifel. Das kommt daher, weil's für uns
Allegorischen Gespenster
Weder Zeit noch Raum ja giebt.

Duda. No es esso solo, sino
Que alegoricas fantasmas
Ni tiempo ni lugar tienen.

2) Sale la Duda, como trayendo por fuerza tras si al Luzero.

sonenverzeichniss des Uebersetzers auch ausdrücklich bemerkt wird. [1]) Ausserdem stellt der Teufel obige Theateranweisung, das ihn Zweifel „wie mit Gewalt nach sich zieht," durch die Bemerkung in Zweifel, dass Zweifel „Platz in seiner Brust genommen". [2]) Danach wäre Zweifel in doppeltem Verstande zu fassen; einmal im natürlichen Sinne, als Teufels Busengedanken, und zweitens als Personification ausserhalb des Teufels Brust: Teufels Brustauswurf gleichsam, ausgespieen als allegorisches Gespenst. [3]) — 'Die Doppelstellung, ganz in Zweifels Charakter, der sich gleich damit einführt, dass er in dubio lässt, ob er im eigentlichen oder figürlichen Sinn zu verstehen, ob er vor oder hinter des Teufels Sternum zu suchen. Eine ächt Calderon'sche Subtilität, die den Faden zwischen zwei Nadelspitzen einfädelt, in ein Oehr, das oben offen ist! Worüber soll denn nun Teufel dem Zweifel jeden Zweifel benehmen?' — Bei seinem Sturz in die Hölle hatte Lucifer 'Gnade, Schönheit, alle Gaben und Tugenden eines Engels im Himmel zurückgelassen, die Wissenschaft aber mitgebracht in die ewige Verdammniss [4]) —' die er denn als fahrender, zur Hölle fahrender Scholast, als Doctor wenn nicht seraphicus, als Docter diabolicus betreten, dessen Pudelkern der gelehrte Höllenhund ist; ein fachwissenschaftlich dressirter Fido savant, der die Schulweisheit mit Löffeln gefressen; der aus dem Schwefelpfuhl Codices Inscriptionum apportirt,

---

1) „Der Zweifel (Dame)."

2) Lucifer.

Und, wie du gesagt, ich erstaune darüber,
Zu sehn, dass du Platz in der Brust mir genommen,
Da du Zweifel bist.

3) Zweifel.

Nun also,
Da ich mich hinein zu stehlen
Wusste, schleudre von dir mich,
Wenn so weise du dich dünkest,
Und antworte mir.

4) Lucifer.

In jenem ersten Kampfe
Konnt' ich Gnade wohl und Schönheit,
Doch nicht Wissenschaft verlieren,
Die, als Gabe der Natur, ich
In den Abgrund mit mir riss.

kurz ein Teufel Scholarch von Schulrath-Teufels abgründlichster Citaten- und Buchstabengelehrsamkeit. Als solcher freilich ist Teufel-Lucifer (Lucifer war aber auch der gelehrte Pudel, der die vorleuchtende Laterne in der Schnauze trägt) — als solcher ist Teufel-Lucifer ganz der Mann, um Zweifels Zweifel zu heben!' Vollkommen, Huldreichster! Du triffst stets den Nagel auf den Kopf, und wenn er keinen Kopf hat, so schlägst du ihn so lange breit mit dem unermüdlichen Lesehämmerchen, bis Du dem Nagel einen Kopf auf den Stiel, oder Stil, geschlagen. — 'Und mit dem Nagel dem Autor das Brett vor den Kopf als Sparren im Kopf festgenagelt. — Doch worüber wünscht unser Zweifel Aufschluss vom Teufel!' — Ueber einen Berg, 'dessen stolz erhobenem Haupte, Von Streifen des Schattens und Lichtes umflattert, Hebräischen Kopfputz die Wolken gewähren'. [1])

'Teufel, Lucifer, räuspert sich — gelt? — wie ein Professor, und hält über den Berg einen Vortrag, der, wie solche Vorträge in der Regel, die Maus ist, die der Berg gebiert?' — Der Berg, worauf Isaak geopfert werden soll — 'Berg Moria also ist's, der auf Zweifels Brust wie ein Alp liegt?' — Von den sieben Bergen, worauf das künftige Jerusalem soll erbaut werden. —

'Sieben Berge — wie auf der Gottes Welt kommen die nach Jerusalem, das, weltkundigermaassen, nur zwei hatte, die Berge Sion und Moria? — Was klittert denn Teufels Famulus darüber?' — Unser Erläuterer? Das sey nicht von der eigentlichen Stadt zu verstehen. — 'Aha, ein allegorisches Gespenst von Stadt! vorbildliche Siebenhügelstadt, die Böse Sieben-Stadt? Die Stadt der allegorischen Gespenster katexochén? der dermaleinstigen Syllabus- und Infallibität-Gespenster? Diese also waren die eigentliche Siebenhügelstadt zur uneigentlichen? Wie klügelt der Teufel das zurecht? — fa-mulus etymologisch abzuleiten von fari, Larifari, fabulor, und mulus' — Die sieben Berge seyen von der ganzen Umgebung der künftigen Gottesstadt Jeru-

1) „Die Wolkenstreifen", erläutert Notes, die Haarbeutel-Metapher, „die an dem Gipfel des Berges spielen, werden mit Locken, Bändern und Schleifen verglichen, mit denen die Frauen ihren Kopf zu schmücken pflegen."

salem zu verstehen, von welcher es in den Psalmen heisst: Montes in circuitu ejus (Psalm 124, 2) — 'Haha! Parturiunt Montes — statt der Maus, noch fünf Berge zu den zweien Bergen, damit ihr Vater, der Teufel, die Sieben Berge zu seiner Gottesstadt beisammen habe, worunter, so ist's doch? — Isaak's Opferberg Moria' — Nein! Calvaria. — 'Den Calvarienberg giebt Teufel dem Zweifel unter den Fuss?' — Calvaria von Adams Schädel so genannt, der im Berg, seinem Grabhügel, mit Adam's sonstigen Gebeinen bestattet ruht. „Vetus est fabella", citirt — 'Famulus, von fari, fabella?' — „Adam calvariam, eo loci sepultam, nomen monti fecisse." [1]) — 'Aber dass Isaak auf dem Berg Calvaria geopfert worden, wo, zum T—! hat das unser gelehrter Teufel her? Auf welchem der Blätter stand das geschrieben, die er, auf dem Baum der Erkenntniss hockend, excerpirte, als er, um dessen Stamm gewickelt, der Eva eine wissenschaftliche Vorlesung hielt?' — 'Nicht den ersten Isaak meint der Teufel, oder diesen doch nur vorbildlich —'. 'Den zweiten Isaak also? — o der frevelhaften Willkür, vom Teufel den Namen eines biblichen Berges fälschen lassen, um eine Vorbildlichkeit mit Teufels Gewalt herauszubringen! O der kunstwidrig schielenden Erfindung, die vonvornherein einem Tendenzgedanken, der einen genau sich deckenden Parallelismus zwischen dem ersten und zweiten Isaak durchzuführen abzielt, mit einer untergeschobenen Gleicheinigkeit des Opferberges ins Auge schlägt, und dadurch die feste dramatische Grundlage dem Auto vorweg unter den Füssen entzieht! Ein grober Verstoss nach beiden Richtungen hin: in dramatischer, wie in kirchlicher Beziehung; sowohl gegen die Technik des Auto, als kunstgerechten Bühnenwerkes, wie gegen das Sacramentale des Frohnleichnamspieles. Der Glaube kann Berge versetzen, nicht aber ihren Namen; doch den Namen von biblisch geweihten Bergen nicht fälschen, zu Nutz und Frommen des Dichters, um dessen hinkendem Gleichniss mit einer vom Zaun gebrochenen Krücke unter die Arme zu greifen.' — 'Neben der gewöhnlichen Annahme, dass Isaak's Opferung auf dem Berge stattfand, hatte sich' — behauptet unser Erläuterer — 'auch die

1) Calmet, ad voc. Calvaria. Vrgl. S. Hieronym. in Eph. 5, 14 u. S. Ambros. in Luc. 23.

andere, dass der Calvarienberg jener Berg gewesen — geltend gemacht!" — 'Behauptet! Nachweisen aus der exegetischen Literatur muss es der doch sonst so citatenfertige Calderon-Interpret, sonst kommt ihm Teufels Zweifel und der Calvarienberg bei Wien über den Kopf, von dem er dasselbe behaupten könnte, auf Teufels Rechnung, des Lügenvaters!' — Der Teufel, scharfsinnigster Leser! spricht hier bona fide —. 'Was? der grundgelehrte Professor der „Theologie der Hölle", des Chaos vielwissender Sohn, weiss selber nichts von jenem das Auto durchziehenden Parallelismus, dessen Dupe er vielmehr ist?' — Und worüber er sich nur in verworrener, von exegetisch-philologischer Gelehrsamkeit strotzenden Zweifels-Casuistik abquält, ohne bestimmtes Bewustseyn. Die Pointe liegt eben in der Unwissenheit des mit seinem Wissen sich wissenden gelehrten Teufels, der selbst seiner und seiner gelehrten Collegen spottet, und weiss nicht wie. — 'Der personificirte Zweifel, das vom Teufels-Ich aus sich herausgesetzte Nicht-Ich, zwiebelt also sein Ich mit so viel Beziehungsvorbildlichkeiten des ersten und zweiten Isaak, als eine Zwiebel in einander geschachtelte Häute in ihrem Busen einschliesst?' Ganz recht! Das thut aber Zweifel ebenfalls unwissentlich' — und des Parallelismus der beiden Isaake unbewusst, indem er die Vorgänge c. 22, Mose I. sammt Abraham's ganzer Familiengeschichte in vordeutender Wechselbezüglichkeit der beiden Opferungen und Erlösungen, grübelnd, zweiflerisch, 7—8 Columnen lang — 'dem Teufel unter die Nase reibt, ohne selbst Lunte zu riechen?' — Worüber Zweifel sich zumeist den Kopf zerbricht. 'Nun, was hindert Zweifel, sich aus dem Holze herauszufinden?' — Das Holz! [1] — 'Wie das?' — Das

1) Zweifel.

So ist uns erklärlich, dass mit sich er (Abraham) brachte
Die Binde, das Messer, den Strick und die Flamme.
Aber, dass er Holz mit entnimmt
Auf den Berg, der's selbst hervorbringt,
Und durch solch' unnütze Last
Schon den Jüngling quält —
Ist ein Umstand, der mich mehr noch
Als die Hauptsach verwirret.*)

*) Hierzu bemerkt Note 23: „In höchst geistreicher Weise weiss hier

Holz das der erste Isaak selbst auf dem Rücken zum Opferaltar trägt. [1]) Ueber diesen ihm unerfindlichen und unergründlichen Umstand bittet sich Zweifel von Teufels Wissen Belehrung aus [2]) — 'Der natürlich vor Holzweg vollends nicht weiss, wo ihm der Kopf steht!' — Acu tetigisti, scharfblickender Leser! — „Quäl mich nicht und überfall mich nicht so" — schreit Teufel Lucifer sein zweites Ich, Zweifel an. — 'In seines Wissens nichtswissendem Gefühle!' [3]) — Und weiss dieser nichts Besseres, als sich mit Zweifel im Holz des Buschwerks zu verstecken und auf der Lauer zu liegen. — 'Zehn gegen Eins! Was die Beiden zu erlauern erpicht sind, wird, für unsereins mindestens, des Fangs sich nicht verlohnen!' — Teufel und Zweifel belauschen hinter dem Busch Abraham's und Isaaks Zwiegespräch von der Opferung. — 'Hundert gegen Eins! Diese Wechselrede verwischt das herzrührende, naivinnige Gespräch zwischen Vater und Sohn in dem bewussten Bibelcapitel; verwischt den patriachalischen Ton, den doch andere geistliche

---

Calderon, jeden für den vorbildlichen Zweck des Opfers so höchst bedeutsamen Nebenumstand, dass Isaak selbst das Opferholz auf seinen Schultern getragen, als für den Zweifel seltsam und unerklärlich darzustellen. Die typische Bedeutung dieses Umstandes als Vorbild der Kreuztragung des Erlösers wird von allen heil. Vätern anerkannt.

1) „Und Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak." 1. Mos. 22, 6.

2) Zweifel.

Mag aus ihm mich nun dein Wissen
Ziehn.

3) Denn ich gebe all mein Wissen
Für besiegt Dir — — —
Vater, der den Sohn zum Opfer
Bringt, und Sohn, der seinen Willen
Ganz dem Vater unterwirft;
Feuer, das verbrennt, nicht leuchtet;
Strick, der seine Hände fesselt;
Binde, die's Gesicht verstellt;
Holz, das seine Schulter drückt,
Und die Füsse ihm verwundet,
Das sind Dinge, die, ob ich auch
Ich bin, nicht in ihrer Deutung
Ich ergründen kann.

Dramen desselben Stoffes, wie Belcari's Opferung des Isaak [1]) z. B., und auch spanische Isaak-Autos aus dem 16. Jahrhundert so biblisch treu und fromm wahren, verwischt diesen Ton bis auf die letzte Spur. Ja das Calderon'sche Doppel-Isaak-Spiel muss das biblische Colorit, der kirchlich-messianischen Vorbildlichkeitstendenz zuliebe, verwischen, die das erzväterlich Nationaltypische, als thatsächlich Geschichtliches so treuherzig Erzählte, Selbstgültige, in naivem Ueberlieferungsglauben als ein wirkliches Ereigniss Dargestellte, zu einem blossen Vorschatten von des Messias Kunft und Botschaft, zu einem blossen prophetischen Hinweis auf die Messiasidee, auf die Christologie, auf die Kirchendogmatik, das alte Testament in eine allegorisirende Parabel des neuen Testaments, zu einer — um des Calderon'schen Zweifel-Teufels treffende Bezeichnung zu brauchen — zu einem allegorischen Gespenst entkörpert und entseelt. Eine Vorbildlichkeitstendenz, die aber auch das neue Testament, indem sie ihm, durch solche visionäre Umdeutung des alten zu einem Luftspiegelungsbilde der Verheissung, den geschichtlichen Boden entzieht, — zu einem theologischen Gespenste zu vergeistern, zu phantasmagorisiren, gefahrläuft. Ist der erste Isaak das Vorbild des zweiten Isaak, so ist dieser dessen Nachbild; ein blosser Isaak eben, keine entwickelungsgemäss selbstständige, geschichtliche Individualität, die nicht aus schematisch vorbildlichen Erscheinungen, sondern aus thatsächlichen, von ihrer imanenten Wesensidee hervorgegliederten und aus ihr hervorquellenden Gestaltungen entspringt. Ein allegorisches Vorbildlichkeitsauto gleicht einer an beiden Enden brennenden Kerze, die nicht Anderen, sondern nur ihrer doppelten Selbstzerstörung leuchtet, ihrer eigentlichen Tendenz. Wie bei einer solchen beiderseitigen Verflüchtigung alles individuellen Lebens eine wahrhaft poetische Gestalt möglich sey, muss man die Aesthetiker und Dramaturgen von der absoluten Selbstzweckstendenzlosigkeitspoesie fragen. Sie, die gegen jede politische Tagestendenz in Kunst und Poesie fanatisch eifern, schwärmen ebenso fanatisch für eine dramatische Poesie, die nichts als Tendenz, die Poesie selber aufsaugende und in sich verwandelnde Tendenz ist; die schlimmste von allen Ten-

1) Gesch. d. Drama's IV. S. 191 ff.

denzen ist, als welche, letzten Endes, auf die unfehlbare Pfaffentendenz hinausläuft, oder ihr doch in die Hände arbeitet. Genau besehen, verfolgt diese Aesthetik in beiden Fällen einen gleichartigen Zweck: mit ihrem fanatischen Eifer gegen die politische Tendenz des Drama's wedelt und scharwenzelt sie liebäugelnd mit einem Titelchen, Bändelchen im Knopflöchelchen, um die weltliche Macht herum; mit ihrem fanatischen Eifer für das Drama der absoluten Kirchentendenz, leckt sie, in ähnlicher Absicht, oder aus Schwachsinn, oder aus Begriffsverwirrung über Zweck und Wesen der dramatischen Poesie, oder aus purem hündischen Leckvergnügen — der geistlichen Macht die Hände und die Füsse und was sonst noch zu lecken ist.

Eins gegen Zehn und Zehn gegen Hundert: auch „Der erste und zweite Isaak" wird dem Leser der „Geschichte des Drama's" Recht geben; das Gespräch Abraham's und Isaak's vor der Opferung[1]) — um das Nächste in's Auge zu fassen — auch dieses Gespräch wird, im Vergleich nicht nur mit dem im betreffenden Bibelcapitel, im Vergleich auch mit den Nachbildungen desselben in den Isaak-Autos des 15. und 16. Jahrh. aller christlich-dramatischen Literaturen, sich als eine opernhafte, metrisch verstimmte, theatralisch scheinhafte Vertiftelung jenes ursprünglichen, „Herz und Seele fesselnden", biblischen Gesprächs, auf den ersten Blick

---

1) (Der Hintergrund der Bühne öffnet sich und man erblickt auf dem Berge Isaak mit verbundenen Augen und gefesselten Händen auf dem Opferaltar liegend, und Abraham mit erhobenem Arm das Schlachtmesser haltend. Später erscheint in der Luft der Engel, seinen Arm zurückhaltend.)

Abr. Herr, den Beweis des Glaubens und der Liebe —
Is. Dies Beispiel, Herr, von wahrer Glaubenstreue —
Abr. Von blindem Glauben, blinder Liebesweihe —
Is. Und von bereitwilligem Gehorsamtriebe —
Abr. Für Wohlthat haltend, wenn auch Schmerz nur bliebe —
Is. Für Gnade achtend, ob's Gefühl auch scheue —
Abr. In diesem Blut ich's dir zum Opfer streue!
Is. Ich bring's dir dar, dass sich mein Glauben übe!
Abr. Denn sicher wirst dein Wort du doch erfüllen.
Is. Und ob die Hoffnung auch zu schanden scheine —
Abr. Kann deine Liebe doch sich nur verhüllen.
Is. Belohne drum auch unsern guten Willen;

unter den Strich[1]) ausweisen!' — Das Gespräch in abgebrochenen, stichomythisch wechselnden Verszeilen ist kein eigentliches Wechselgespräch — 'Da haben wir's!' — sondern ein monologisch von

---

Abr. Auf dass der Glauben —
Is. Der Gehorsam meine —
Beide.
Auch gegen Hoffnung Hoffnung noch zu stillen!
Ein Engel schwebt hernieder und hält den Arm des Abraham zurück.
Engel (singt) Halt ein Abraham!
Denn besser als Opfer
Gefällt Gott Gehorsam.
(Musik hinter der Scene.)
Halt ein, Abraham!
Denn besser als Opfer
Gefällt Gott Gehorsam.
Abr. Himmel! was erblick' und hör' ich?
Engel. Gottes unermessne Güte,
Welche deinen Glauben prüfen
Wollt' und Isaak's Gehorsam,
Dass es offenbar hier werde,
Wie weit mehr als Opfer noch
(Zugleich mit der Musik:)
Gefällt Gott Gehorsam!

Der Refrain wiederholt sich noch einigemale in den Worten des Engels mit Musik einfallend, bis der Refrain mit dem Engel verschwindet, nachdem dieser dem Abraham die Opferung des Widders, im Auftrage des Herrn, befohlen, und einige messianische Anspielungen angebracht, die Abraham und Isaak ausmalen und illustriren mit dem Erläuterer um die Wette. Zweifel und Teufel bleiben hinterm Busch wie angepflöckt vor Erstaunen, und tauschen sich gegenseitig aus vor Verblüffung. Teufel sucht in allen Taschen nach seinem Witz, und Zweifel zupft sich an der Nase, an sich selber zweifelnd:

Lucifer. Meinem Witz verbirgt es sich,
Was hier den Calvar gemacht
Heut zum Berg des Schauns für mich.*)
Blind, verwirrt erstaunt und stumm
Bleib' ich, zweifl' ich dran auch, dumm.

Und stellt in der Verwirrung allerhand Fragen an sich selbst, was Zweifel sonderbar findet:

---

*) „32) d. h. ich verstehe dasjenige nicht, was ich hier geschaut und von dem ich gleichwohl ahne, dass es Dinge andeute, die mir Schrecken und Verderben bringen werden."

Vater und Sohn an Gott gerichtetes Stossseufzergebet. — „Lässt sich aber, im Sinn der Bibel gesprochen, eine schlimmere Verunstaltung dieser Opferungssituation erfinden? Vorbei! Vorbei! Eines Sprunges hin zu Elieser's vom Ministranten mit dem Erläuterungsweihrauchfass knieend beräucherter Brautwerbungsscene!" — Doch die hinterm Busch zwischen Zweifel und Teufel? — „Vor diesen bekreuzigt sich Dein Leser erst recht! Dieser Zweifel, der den Teufel bald innerlich wie ein Krampf zwickt, bald ihm äusserlich, wie mit der Pincette, die Haare von den Weisheitszähnen rupft; dieser vom Wissenschaftsteufel besessene Teufel gehören nicht nur Beide zu den verfehltesten, geschraubtesten und dogmatisch lästigsten von Calderon's spiritualisirten Begriffs-Schemen; sie sind auch, ihrer theologischen Tendenz nach, die verwerflichsten, da mit Beiden, aufgrund des schielendsten Dualismus, aufgrund der missbegrifflichen Unvereinbarkeit von irdischer und himmlischer, will sagen kirchlich-dogmatischer

---

Zweifel. Wen doch, wenn der Zweifel ich,
Fragst du denn?
Lucifer. Ich frage dich!
Denn vermuthlich bist du Zweifel
Nicht mehr, seit du selbst dem Teufel
In der Brust steckst.

Zweifel schlüpft in Teufels Brust zurück, wie die Schnecke in ihr Haus, und Beide nun vereint suchen den „Jüngling" Isaak auf, um ihn mit Einer aus der Heidenfamilie des Götzendieners Cham zu verheirathen, und dem Jüngling dadurch die Aussicht auf Erfüllung der Verheissung abzuschneiden, ihn verheissungsimpotent, durch eine gesegnete Ehe mit der Heidin, ihn messianisch untüchtig zu machen, ihn messianisch zu castriren.

Zweifel. Da wir beide so verbunden,
Dass wir Zwei nur Einer sind,
Lass den Jüngling uns erkunden —
— — — — — Bindet
An die Heidin er sich —
— — — — —
Werden wenig Furcht bereiten
Uns die Kinder — — —
Mitbegriffen ist auch er
In den Fluch dann, und entstammen
Kann von ihm dann nimmermehr
Der Verheissne. — — —

Wissenschaft, eine Verlästerung und Verteufelung des menschlichen Wissens bezweckt wird, des menschlichen, durch Forschung und natürliches Denken erlangbaren, nicht von der Kirche und ihrer allein seligmachenden, göttlichen, unfehlbaren Weisheit inspirirten, nöthigenfalls mit den Blasebälgen der Autos da fé inspirirten Wissens.

Wissenschaft und Zweifel, sie einzig sind der Weg und die Wahrheit; der Weg zur Wahrheit und der höchsten Gotteserkenntniss; der Weg denn auch zur Erkenntniss der Unwahrheit, der unreinsten Falschheit und Nichtigkeit jener auf Geistesknechtschaft und Ertödtung des wahren Gottesbewusstseyns ausgehenden Lehren der spanischen Kirchendogmatik, die das Calderon-Auto poetisch zu verherrlichen, zu verklären und zu verewigen abzielt. Der Zweifel, er ist der krause Schlüsselbart, der die Pforten der wahrhaftigen Gotteswissenschaft, der Natur- und Geisteswissenschaft, aufschliesst. Das dornige Gestrüppe des Zweifels, es entbrennt zum flammenden Dornbusch der Gottesoffenbarung; es lodert in der Hand der Forschung zur feuerigen Geissel auf, die aus dem Tempel der Wahrheit die geistesschänderischen Heliodore, die Wechsler und Verwechsler der bis zum Papstvergötzungsdogma luciferisch empörten Jesuitenlehre mit Jesu Lehren, die auf Petri Felsen das Papstgötzenthum gründenden Gründer hinausfegt: Die glatzköpfigen Heliodore, die in des Menschen Allerheiligstes einbrechen, seine gottgeweihten Tempelschätze, sein innerstes unantastbares Kirchengut, sein von Gott selbst in die Menschenbrust geschriebenes Gesetz, das Vernunftgesetz und die daraus fliessende freie Selbstbestimmung ihm zu entreissen sich vermessen; oder harpyienhaft diese höchsten Heiligthümer des menschlichen Bewusstseyns mit dem Auswurf herrschsüchtigen Truges, verfinsternden Wahns und blödsinnigen Aberglaubens beschmutzen. Die eisernen Stacheln und Sporen, die den nach Wahrheit und Aufklärung ringenden Zweifel rastlos vorwärts treiben; die Haken von Skrupel- oder Centnergewicht, die er in Urkunden und Bürgschaften findet, sie erglühen im Schmiedeofen der Forschung zum geläuterten Stahl, der unter dem Schmiedehammer des Denkens als jenes leuchtende Schwert erglänzt, das der Erzengel über den Dämon schwang, ihn niederschmetternd in den Abgrund. Der Zweifel stürzt den

Teufel in die Hölle, den Teufel sammt seinen schwarzen, will sagen, schwarzröckigen Schaaren.

Calderon's Zweifel-Teufel, eine haltlose, gedankenschwache Erfindung, windet sich durch das Auto, wie die Schlange Amphisbäna, die vorn und hinten am Schwanzende einen Kopf hat, und desshalb auch nicht weiss, wo ihr der Kopf steht, und welchem Kopfe sie folgen soll. Hinweg über die oben- und untenköpfige, fortschrittslose Amphisbäna zur Brautwerbungsscene des Elieser, der unübertrefflich schönen, als welche sie der erläuternde Kirchendiener mit Glocke und Räucherfass celebrirt!" [1])

1) 'Die nun folgende Scene am Brunnen, deren Hauptgegenstand die Brautwerbung Elieser's bildet, und die offenbar der Glanzpunkt dieses Auto ist, athmet eine solche Fülle der innigsten und zartesten Poesie, dass wir sie billig dem Schönsten an die Seite stellen können, was je aus Calderon's Feder geflossen ist. Es lässt sich in der That kaum etwas Rührenderes und tiefer Empfundenes denken, als die Art und Weise, wie der bittende Elieser und die barmherzige und demüthige Rebekka mit einander verkehren und die in der letzteren in so zarter und überraschender Weise den Typus Maria's, der himmlischen Gnadenspenderin, erkennen lässt. Schon der Eingang dieser Scene athmet die lieblichste Poesie. Die Gespielinnen Rebekka's kommen, eine nach der andern, singend zum Brunnen und verrathen durch die Worte ihres Gesanges, dass ihnen das Wasserschöpfen daselbst (wie so häufig im Orient und auch jetzt noch in Spanien) zur Vermittlung irdischer Liebeshändel (die sich, wie es scheint, auf einen und denselben Gegenstand beziehen, und wo nur eine Habra die Begünstigte ist) dienen soll. Die reine Rebekka allein, deren Herz noch frei ist, singt harmlose, kindlich tändelnde Worte. Zuletzt singen alle Vier ein gemeinschaftliches Lied, voll poetischer Einfalt und mädchenhafter Zartheit, in dem man wohl nicht ohne Grund ein spanisches Volkslied vermuthen darf.' — „Brav geläutet, erläuternder Glöckner von Notre-Dame, mit den Parenthesen als Säbelbeinen! Nun wollen wir aber nicht blos die Glocken läuten hören, sondern, wie es der Leser von der Geschichte des Drama's gewohnt ist, auch sehen, wo die Glocken hängen, und hören, wie viel es geschlagen hat. Jener Schneider in der Irrenzelle, der mit unermüdlicher Geschäftigkeit unsichtbare Schnittwaaren nach der Elle den Leuten zumass, hatte gut die Waare preisen nach allen Dimensionen: seinen Schnitt bei der Waare machte er doch nicht! als Schneider mindestens nicht, wenn auch, wie die Leute meinten, als Aufschneider. Die Waare! die Waare!" —

Habra (singt)

Mich treibt meine Liebe zum Brunnen hierher;
Wer sah je, dass Wasser das Feuer vermittelt!

Aus der Trophonius-Höhle unter dem Strich zurückgekehrt, versieht sich der Leser der Geschichte des Drama's der untrüg-

---

(Autor dem Leser in's Ohr: Das Feuer der Liebe ist gemeint! Leser: „Schön! Doch ist das Concetto biblisch? ist es mädchenhaft leidenschaftlich? Und wenn Beides nicht, wo sitzt dann im Concetto die innigste zarteste Poesie, die doch vor Allem naturwahr seyn muss? Weiter! weiter!")

Zelpha (singt)

Wenn Eifersucht mich hier zum Brunnen geführet,
Was hilft es, dass Quellen auch sind meine Augen?

Teuca (singt)

Zum Brunnen zwar geh' ich, doch geh' ich nach Wasser
Nicht; denn meine Hoffnung, sie ist ja nur Wind!

(Leser dem Autor in's Ohr: „Feuer, Wasser, Wind. — Nun folgt Erde gewiss, als viertes Element!" Autor ebenso: Von Erde wird nicht gesungen. Leser ebenso: „Nun ja! Auch das ist Allegorie: In einem Auto, wo jede Person vorbildlich überirdisch, ist das Irdische kein Element, wesshalb das irdene Schöpfkrüglein gewiss auch allegorisch-geistlich zu verstehen. Weiter! weiter!") Autor wie oben: Elieser tritt mit dem Bauer-Gracioso Simplicio auf:

Elieser.

Wir wollen folgen;
Denn sie gehen gewiss zum Brunnen.

Rebekka (singt)

Die Luft und die Sonne sie bräunten mich sehr;
Das thun sie aus Neid wohl, die Luft und die Sonne!

Alle Vier (singen)

Mein Krüglein, das mit mir zur Quelle du wanderst,
Zerbrich mir nur ja nicht; zerbrich mir nur ja nicht;
Denn weinen ja müsst' ich, wann du mir hier fehltest,
Denn traurig dann kehrten wir Beide wohl heim;
Du kämst ohne Wasser; ich käme mit Wasser!

(Autor wie oben: Mit Wasser begossen, wenn das Krüglein zerbräche. Leser: „Das ist Volkston im Liedchen, und wirkt erfrischend, das Auto freilich fällt dabei aus dem Ton. Ein naturfrischer, nicht allegorischer Hauch muss in den Augen eines solchen Auto als ärgste Ketzerei erscheinen. Am Ende steckt hinter dem frischen Naturhauch doch eine Allegorie, oder mindestens doch im „Wasser" das „Augenwasser" als concetto! — Wie lautet das Liedchen im Spanischen?)

Las 4 cantando.

Cantarico, que vas á la fuente,
No te me quiebres, no te me quiebres,
Porque lloraré, lloraré si me faltas,

lichsten Gewissheit, dass der Autor nunmehr über anderweitige Autos Sacramentales des Calderon, für deren, bei solchem Stoff-

---

Y tristes los dos volvremos á casa:
Tú sin el Agua, y yo con el Agua.

(Autor: Die Mädchen wollen der Rebekka den Vorrang beim Schöpfen lassen.)

Rebekka. Ich will
Keinen Vorrang; es genüge
Dass ihr mich beim Fest geehret.
Ich kam als die Letzte her.

Teuca. Das Gesetz ist zwar für Alle,
Doch dich selbst betrifft es nicht.

(Autor: 'Anspielung auf Esther 15, 13' — erläutert unser kniebeugender Küster! — 'Eine Stelle, welche die Kirche auf die alleinige Ausnahme, welche bei Maria in dem Gesetz der Erbsünde stattfand, anwendet.' Leser. „O ein naturfrischer Hauch! Dacht' ich's doch! So lange geht das allegorische Krüglein zum allegorischen Brunnen, bis es in allegorische Stückchen zerbricht". Autor: Der Zweifel tritt auf und bleibt zurückgezogen lauernd. Leser: „Ohne Teufel? So steckt ohne Zweifel Teufel jetzt in Zweifel, als seinem Futteral, wie Zweifel sonst dem Teufel als Alp, aber nicht auf, sondern in der Brust hockt und plötzlich hervorschnellt, wie der Teufel aus der Mönchsdose, als Schreckpuppe." Autor: Teuca's Anspielung auf Esther — Leser. „ — hat Zweifel aufgeschnappt, und schnellt als Schreckpuppe seiner selbst aus der eigenen Brust hervor.")

Zweifel. Keine Handlung hier, kein Wort
Giebt's, das, wenn ich's überlege,
Mir nicht neuen Zweifel weckte.

(Leser: „Sagt ich's nicht? Den kenn' ich in- und auswendig. Ist er doch das In- und Auswendige selber als allegorische Abstractionsfigur des Dichterspruchs: „Nichts ist innen, nichts ist aussen"; das Pendel einer gespenstischen Weckeruhr, ohne die Uhr, und Wecker seiner selbst! Lassen wir die Grille von Grillenfänger! Elieser! Elieser! 'Hilfgott' auf deutsch, er trete vor und vertreibe uns die allegorischen Grillen, wenn er's vermag und nicht auch eine ist!")

Elieser (hervortretend)
Schönes Mädchen, darf ein müder
Fremdling, den des Durstes Qual —

(Leser: „Elieser's Durstes Qual und Verlangen nach einem Trunk Wasser aus dem Krüglein ist nicht grösser, als Lesers quälender Durst nach Rebekka's Wasserkrüglein, der unübertrefflichen Bewerbungsscene und der Brautwerbung, dem Glanzpunkt des Auto, der Scene von der über-

gehalt, unvermeidliche Gleichförmigkeit des Dichters, in dieser Kunstart, immerhin höchste Meisterschaft nicht schadlos zu halten

---

quellendsten Fülle der innigsten und zartesten Poesie, — nach dieser dürstet der Leser!“ Autor: Neidisch versagen Rebekka's Gespielinnen dem Elieser ihr Krüglein — Leser. „Gesegnet die Gespielinnen unter den wasserschöpfenden Mädchen in Mesopotamien, die den auf ihren Wasserpot gesetzten Elieser, dem Leser so erwünscht, der Rebekka und ihrem Krüglein zuspielen!“ Autor: Zweifel hinterm Busche lauschend. Leser: „Dem läuft der Elieser verweigerte Trunk vor Schadenfreude als Wasser zwischen die Zähne. — Ist's nicht so?“)

Zweifel. Nur Rebekka ist noch übrig?

— — — — — — —

O wenn sie doch auch mit Allen
Ohne Labung jetzt ihn liesse.

(Leser. „Ich wusst' es ja! — Elieser! Elieser!“)

Elieser (Mit Ehrerbietung zu Rebekka herantretend).
Himmelsschönheit! auf dir jetzt
All mein Hoffen noch beruht,
Du, die in des Brunnens Fluth
Ihre Krüge dort gesetzt.
Lass vor dir das Knie mich senken,
Und ein Mitleid auf mich lenken,
Sey zu hören mich bereit,
Werk ja der Barmherzigkeit
Ist's, den Durstigen zu tränken.
(Er kniet nieder.)
Nicht vergeblich hoff' ich hier,
Dass zum Wohlthun ich Dich lade,
Denn du zeigst ja, voller Gnade*) —

Musik (als Echo hinter der Scene).
Voller Gnade!

Elieser. Deutlich, dass der Herr mit dir.

Musik. Der Herr mit dir.

Zweifel. Rede und Gesang ist mir
Räthsel, Dunkelheit, Verdruss.

(Leser, in den Bart brummend: „Wenn diesen Zweifel nur bald sein Teufel holte!“)

---

*) 69. 'Indem der Dichter hier die Rebekka mit den Worten des englischen Grusses von Elieser anreden lässt, wird ihr vorbildlicher Charakter in Bezug auf die heilige Jungfrau in's hellste Licht gesetzt:'

vermag, zur Tagesordnung übergehen werde, um so mehr, da der Leser mit dem Autor die unerschütterliche Ueberzeugung

---

Rebekka. Fremder, diese Rede muss
Mich verwirren, da ich nimmer,
Wie man ehrte mich auch immer,
Hörte solchen neuen Gruss.*)
Gnad' ist Wasser; wenn's dich freut,
Nimm es.
(Sie giebt ihm den Krug.)

Elieser. Da, was mir gewehret
Andre, du mir hier gewähret,
Bist du auch gebenedeit —

Musik. Gebenedeit —

Elieser. Unter allen Weibern heut'.

Musik. Unter allen Weibern heut'.

(Leser. „Gelt! — Geht die Vorbildlichkeit zum Ave Maria Gratia plena so fort cum gratia in infinitum; bleibt Elieser's Brautwerbung mit dem englischen Gruss, wie die zwei Eimer an Batuel's Brunnenwelle in paralleler Schwebe: dann leistet der Leser auf die 'unübertreffliche' Brautwerbungsscene voll der 'innigsten und zartesten Poesie' schmerzlich, aber nothgedrungen Verzicht, aus zwiefacher Absicht: zuerst aus Ehrfurcht vor der heiligen Schrift, die nicht nur das Grundbuch göttlicher Bildung und Erziehung des Menschengeschlechtes zu einer, vom Baalpfaffenthum, leider, immer wieder in Frage gestellten Cultur; sondern auch ein ewig frischer Quell der lautersten Gottespoesie ist, der Poesie kindlich innigster Herzensunschuld, lebenswahrer Volksgeschichtlichkeit und naturgetreuer Charakterschilderung, sowohl grosser und gottseliger, wie von Gottes und der Natur Gesetz abtrünniger Männer und Frauen. Unter allen von den Völkern heilig gehaltenen Urkunden giebt es keine, die, wie die Bibel, zugleich die älteste Urkunde wahrer Poesie, naturwirklicher, volksthümlicher, realistischer Poesie im edelsten Sinne des Wortes, wäre. Der Leser der 'Geschichte des Drama's' möchte daher um keinen Preis in seiner Verehrung für diese auch von dem Gottessiegel poetischer Schönheit leuchtende Bundesurkunde, für dieses unter allen ähnlichen einzige Zeugnisswerk einer wirklicken Volksculturmission und Erfüllung — möchte um Alles nicht in seiner ehrfürchtigen Liebe zu diesem auf Gottes unmittelbare Lehre und

---

*) '70. Anspielung auf Luc. 1, 29.' (Leser wie oben: „Wenn diesen Exegeten nur ein Geier packte, wie der Adler den Ganymed auf jenem Bilde von Rembrandt, und dass der Exegat, wie Rembrandt's Ganymed, aus der Luft herab, Erläuterungen unter den Text hinunterrieseln liesse aus seinem unversieglichen Krüglein!"

theilt, dass die höchste Kunstmeisterschaft im Auto Sacram. sich nur aufkosten der Grundgesetze des wahrhaft poetischen Drama's, der dramatischen Kunst überhaupt, erschwingen lasse.

Erziehung hinweisenden Bildungsbuche des Menschengeschlechts von einer problematischen, innerlich wesenlosen, künstlich schimmerhaften, mit Parallelbildlichkeiten spielenden Scheinpoesie beirrt und geschädiget werden. In Rücksicht darauf fühlt sich der Leser der 'Geschichte des Drama's', wie keinem andern Prälaten, dem hochwürdigsten Erzbischof von Toledo, Conde de Teba, zu aufrichtigem Danke für den Eifer verpflichtet, womit dieser Kirchenfürst das Verbot der Darstellung von Frohnleichnamsspielen betrieb, bis er jenen königlichen Schriftbefehl, datirt vom 11. Januar 1765, erwirkte, welcher die Aufführung der Autos sacramentales als anstössig und der Heiligkeit des Gegenstandes unangemessen, untersagte. Aber auch im Interesse der dramatischen Poesie — und das ist sein zweiter Grund — wünscht der Leser Ohr und Herz, je bälder je lieber, der spanischen Autopoesie, und am entschiedensten dem Calderon'schen, sie auf die Spitze treibenden, und die dramatische, nur in wahrer Natur- und Geschichtsanschauung wurzelhafte Kunst vollends in spiritualistische Luftspiegelungen verflüchtigenden Auto sacramental, zu entziehen und zu verschliessen; wünscht der Leser dieser Geschichte sehnlichst und inbrünstig, dass ein ästhetischer Erzbischof von Toledo, ein literarhistorischer Conde de Teba, erstünde, der dem Calderon'schen Autodrama den Garaus spielte. Die Rembrandt'schen Ganymede der verhimmelten Zuckerruhr-Erläuterungen stürben dann von selbst aus. Kommt Elieser's Brautwerbung aus der Vorbildlichkeit nicht heraus; will uns auch diese Scene, von der man doch einen Hauch biblischer Naivetät und Natureinfalt in Sprache und Empfindung erwarten durfte, die Augen wiederum zwischen zwei, das ewige Einerlei in unabsehbarer Reihe wiederholende Parallelspiegel von Doppelallegorien spannen: dann mag sich Zweifel mit Teufel in die innigste und zarteste Poesie der Brautwerbescene, und bei der Gelegenheit auch in den ersten und zweiten Isaak theilen!" Autor: Die eigentliche Werbung beginnt, wo Elieser mit Rebekka allein bleibt:)

Elieser. Darf ich fragen,
Holde Herrin, wer du bist?
Rebekka. Bin Rebekka, Nahor's Enklin,
Welcher dieser Stadt den Namen
Gab, und Tochter Batuel's,
Seines Sohnes.
Elieser. Deine Füsse
Lass mich küssen; neue Ursach
Hab' ich, dir zu huld'gen.
Rebekka. Wie?

Um jeder, von einer übertriebenen kritischen Gewissenhaftigkeit vorwendbaren Ausflucht sofort den Weg abzuschneiden, er-

---

Elieser. Ja, denn ich bin Abraham's,
Deines Oheims Diener.
Rebekka. Und was
Führte dich in diese Gegend?
Elieser. Seinem Sohne Isaak soll ich
Wählen eine Braut aus seinem
Stamm und seinem Glauben.
— — — — — — —
Rebekka. Still, nicht weiter rede.
Eignen Willen hab' ich nicht.
Sprich, o Gast, mit meinem Vater;
Was ich sagen kann, ist nur,
(Nicht als Tochter, nein, als Magd,
Stets nur nach Gehorsam trachtend)
Dass sein Wille sich erfülle.
(Sie will gehen.)
Elieser. Hör' mich an.
Rebekka. Was denn verlangst du
Von mir noch?
Elieser. Dass in der Hoffnung
Dieser schweigenden Erlaubniss
Du mir noch gestattest —
Rebekka. Was?
(Er zieht ein Kästchen mit Geschmeide hervor.)
Elieser. Das Geschmeide, das im Busen
Ich sorgfältig hier verwahrte,
Das von grössrem Werth als andres,
Dir zu geben als Belohnung
Nicht, als Unterpfand nur, welches
Ein Geheimniss wohl enthält.

(Leser. „Ein Geheimniss? O weh! Der droht wieder in's Vorbildliche zu fallen, und den reinen klaren, biblisch-idyllischen Natur- und Zeitspiegel in zwei Stücke zu zerschlagen, denen, da die unbiblisch geschichtlichen Personen sich, wie gekreuzte Lichtstrahlen im Kreuzungspunkte auslöschen, nichts übrigbleibt, als sich gegenseitig abzuspiegeln. — Ist's so oder nicht?" Autor: Nicht ganz! Leser: „Dann liegt's ja leider an dem 'Nicht ganz'. Hier ist Alles nicht ganz, von wegen des in zwei Stücke zerschlagenen Allegoriespiegels; Alles und Jedes nur halb und halb. Was meint Rebekka dazu?")

Rebekka. Ein Geheimniss?

(Leser [für sich]: Meine Frage! und schüttelt den Kopf, wie ich!)

lässt der Leser dem Autor die verheissene Zergliederung eines dritten Calderon'schen Frohnleichnamsspiels, und will, in Rück-

---

Elieser. Ja.
Rebekka. Und welches?
Elieser. 's ist ein Ohrgehänge hier
Und ein Armband; und da du
So freigebig und so gnädig
Warst, und dieser Schmuck der Ohren
Und der Hände ist, so ziemt's wohl,
Dass der Doppelschmuck hier ziere,
(Leser [für sich]: „Doppelschmuck — mir ahnt nichts Gutes!")
Elieser. Deiner Hand Freigebigkeit
Und des Ohres gnädig Neigen.
(Autor: Erläuterer citirt 1. Buch Mos. 24, 22. ‚Da nun die Kameele getrunken, zog der Mann goldene Ohrgehänge hervor, zwei Sekel schwer, und zwei Armbänder, zehn Seckel schwer'. Bibelgetreu also! — Leser: „Gut soweit, bis auf 'die allegorischen Blicke, so die zwei Spiegelbruchstücke verstohlen einander zuwerfen!")
Rebekka. Sucht' ich nie auch solche Gaben,
Treibt mich doch ein unbekannter
Drang, sie anzunehmen.
(Leser [für sich]: „Der bekannte unbekannte Drang, mit der vorbildlichen Allegorie durch die zwei Spiegelscheiben zu liebäugeln!")
Elieser. Also
Mit dem Vater darf ich reden
Drüber, was in dem Gespräch hier
Wir berührt?
Rebekka. Ich wiederhole
(Leser [wie oben]: „Mit Hülfe der Doppelspiegelchen!")
Dass ich unterwürf'ge Magd nur
Bin, wo's zu gehorchen gilt.
(Leser [wie oben]: „Magd. — Ein Schlaglicht mit dem Spiegelchen aus dem neuen Testament herüber, auf die heilige Jungfrau-Magd geworfen!")
Nur sein Wille soll geschehn —
(Leser [wie oben]: „Des Vaters Batuel — des Vaters im Himmel nämlich!") —
Er ist meiner Freiheit Herr;
Und in Demuth kann ich seiner
Liebe nur die Antwort geben:
Eine Magd bin ich des Herrn;
Mir geschch' nach seinem Willen. (ab.)
(Leser [nach einer Pause mit einem stillgiftigen Blick]: „Ist das Alles! von 'innigster und zartester Poesie', was die Brautwerbungsscene aufzu-

sicht auf jene Gewissenhaftigkeit, die manchmal, anstatt aus freier Hand den Samen der literarhistorischen Kritik auszustreuen,

---

weisen hat?“ Autor: Alles! Leser: „Und kein Komma und kein Tüpfelchen, das nicht doppelt allegorisch ist!“ Autor: Auch Zweifel jammert darüber, ob er gleich aus der Allegorie nicht klug wird*) und verlangt von Teufel Luzbel Bescheid und Auskunft darüber.**) Leser: „Wehe! stimm' ich Teufel'n bei, der unter diesen Larven die einzige fühlende Brust. Lass uns eiligst aus diesem Schattenreich unter'm Strich wieder emporsteigen zum rosigen Licht über dem Strich, sonst werden auch wir noch zu Allegorien vervorbildlicht! Was noch kommt, kann ich mir denken: Elieser führt dem ersten Isaak, als Braut, die Allegorie von des zweiten Isaak Mutter zu.***) Die Braut von Korinth ist Fleisch und Blut in Vergleich! Die Wechselbegrüssung des Brautpaares, ich sehe sie vor mir: Zwei Parallelstellen aus der Schrift, die sich küssen!

---

*) Zweifel.

Eine Magd bin ich des Herrn — — —
Was bedeutet die Ergebung,
Was enthielten die Geschenke? — — —

**) Luzbel.

Wehe! siehst du nicht, dass eben
Eine Mutter, eine Braut es
Ist, die mich erschreckt und ängstigt,
In Rebekka vorgebildet?

***) Lucifer.

Abraham und Isaak, harrend,
Dass die Braut Elieser bringt,
Eilen auf den Weg, die Freude
Des Empfanges zu geniessen.

Zweifel.

Schon begrüssen sie mit lautem
Jubelruf sich gegenseitig.

Lucifer.

Wär' ich taub, es nicht zu hören!

Zweifel.

Wär' ich blind, es nicht zu schauen!
— — — — — — — —

Zelpha.

Möge ihre Hochzeit
Doppeltes bedeuten.

den vollen Saatbeutel über die Saatfurchen ausschüttet, — was dem Leser freilich immer noch erwünschter ist, als die gewöhn-

---

Die eine aus dem hohen Lied *) — als ob ich's dem Erläuterer vom Munde weg interpretirte — die andere aus dem Ekklesiasten oder auch aus dem Cantic. Die Gesichter, die Zweifel schneiden mag! Und Teufel's Fratze von Kopf bis Fuss!**) Mögen sich Beide nur an der eigenen Nase fassen, die freilich auch nur ein allegorisches Phantasma, in Gestalt einer Doppelnase ist, die sie davontragen." Autor: Zweifel will sich den Hochzeitgästen beigesellen 'um die Speisen zu vergiften'. Leser: „Was hält Teufel von Zweifels verzweifeltem Anschlag ab?" Autor: Teufel sagt: 'Thu das!' Leser: „Dummer Teufel mit deinem 'Thu das!' Gift, was thut das allegorischen Gespenstern? Mit Gift, das selber allegorisch! Das Hochzeitsmahl Isaak's —?" Autor: Erscheint — laut Erläuterer — als Typus des geistigen Hochzeitsmahles Christi. Leser. „Als allegorischer Kernpunkt des Auto sacramental demzufolge! Und in Gegenwart von Zweifel und Genossen? Entrüstung ob der Profanation durchglüht meine Leserbrust, als wäre sie die vorbildliche Brust zu der des hochwürdigsten Erzbischofs von Toledo, Conde de Teba, dessen nachbildliche sie doch nur ist. Was geschieht nun?" Autor: 'Es eröffnet sich ein Garten und in demselben erscheint ein Kind mit den Attributen der unbefleckten Empfängniss.' Leser [schlägt die Hände über dem Kopf zusammen]. Autor: Zweifel, zu — Leser: „Nun?" — Autor: Zu Tod erschrocken — Leser: „Nicht mehr als ich!" Autor: Fragt das Kind: 'Und wer bist du, holdes Kind, dass den Zweifel du erschreckest?' Kind: 'Bin die andere Rebekka' — Leser [lallend]: „Mit den Attributen der — Das geht über die Hutschnur und über die allegorischen Puppen! Hinauf über'n Strich! Nun hält mich kein Teufel und Zweifel, dass der hochwürdige Conde de Teba, Erzbischof von Toledo, wenn er nicht um ein Jahrhundert zu spät gekommen, Calderon's Auto

---

*) Isaak. Wie schön bist du meine Braut [1])
Rebekka.
Und in dir wohnt aller Reiz [2])
Isaak. Welche Seeligkeit!
Rebekka. Welch' Glück!

**) Zweifel.
Und welch' Gift für mich!
Lucifer. Welch Unglück!

---

[1]) „Tota pulchra es amica mea." Cant. 4, 7.
[2]) „Ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus." Cant. 1, 15.

liche Methode: statt Körner, Spreu und Spelzen aus freier Hand zu streuen und die häckselvollen Saatbeutel in die flachen, mit

---

vom ersten und zweiten Isaak zum Feuer verdammt hätte mit dem Dichter zusammen. Wenn da nicht Zweifel auf dem letzten Loche pfeift und nicht vor Zweifel an sich selber platzt, als hätte er sein Gift im Leibe!" — Autor: Das nicht gerade, aber er bekommt plötzlich einen Zungenschlag, und findet die Sprache erst wieder beim Anblick des als Jesuskind erscheinenden zweiten Isaak, mit einem Kreuz auf der Schulter, und findet sich ebenso plötzlich aus Zweifel umgewandelt in Gewissheit.*) Leser: „Eine ähnliche Umwandlung fühlt der Leser in seinem Innern vollzogen: Sein etwaiger Zweifel an der Maculacion der poetischen Concepcion des grössten Autodichters hat sich auf Einen Schlag in die vollständigste Certeza umgewandelt. Doch Teufel? Das Schaafsgesicht, das Der dabei zweifelsohne machen mag!" Autor: Die Theateranweisung meldet: 'Indem sich das Haus öffnet, erblickt man Isaak und Rebekka an einer Tafel sitzen, auf der ein Lamm in einer Schüssel liegt.' Leser. „Bei dessen Anblick Teufels Schafgesicht um eine Elle länger werden muss. Und hört er vollends, was es mit dem Lamm für Bewandtniss hat!" Autor: Er vernimmt es von Elieser: Das Lamm schliesse auch ein Sacrament ein, wodurch der Mensch 'Kann der Gnade reiche Fülle Sich erwerben'. Leser: „Und Teufel?" Autor: — fragt verblüfft: 'Sacrament?' Leser: „In Teufels Mund ein grimmiger Fluch. — Und steht da und hat Maulaffen feil, die er nicht loswerden kann und, mit ihnen abtrollend, Huckepack zur Hölle trägt. Er kann sich auf den Empfang vom Oberteufel und Genossen freuen, wenn sie ihn heimkehren sehen allein, ohne Zweifel! Teufel heimkehren sehen, als Peter Schlemihl ohne seinen Schatten. Ihn, der dem deutschen Burschen den Schatten abgeschwindelt, und nun selber den seinigen verloren hat! Wo er, nur nicht gar — trau du dem Teufel! — den Zweifel dem spanischen Auto als Laus im Pelze zurückgelassen! — Womit schliesst das Auto?" — Autor: Das Lamm auf der Tafel verschwindet und an seiner

---

*) Zweifel. O wie blind war mein Erkennen,
Dass so sehr ich mich verirrte!
Drum, da mich enttäuscht nun haben
Hier Figur und Wirklichkeit,
Find' ich meine Sprache wieder,
Denn aus Zweifel bin Gewissheit
Ich geworden.

Duda. — — — — — — — —
Passandome a ser certeza.
De ser Duda.

einem Dampfflug überflogenen Furchen mit hinein zu ackern — der Leser der Geschichte des Drama's will seinem Autor, in Rücksicht auf das verpfändete Wort, eine auszügliche Inhaltsandeutung des in Aussicht gestellten dritten Auto Sacramental gestatten; aber so auszüglich und flüchtig wie möglich, und wär' es mit dem Dampfpflug vorgedachter Methode.

Des Lesers Wunsch ist für den Autor Gesetz, ist für ihn Kirchengesetz und Dogma; ist für den Autor, was für das Auto das Sacramental, so dass zur Bestätigung dann sogleich der Inhaltsbericht über Calderon's mythologisches Frohnleichnamsspiel folgt:

Andromeda y Perseo. [1])

Einen stärkeren Beweis von sacramentaler Kraft kann das eucharistische Auto nicht liefern, als dadurch, dass es diese Kraft an der Transsubstantiation einer Fabel aus der griechischen Götterlehre in ein das Wandlungs-Sacrament feierndes Auto erhärtet. Im Gegensinn zu dem Spruch: den Teufel mit Belzebub austreiben, verklärt das mythologische Auto sacram. den Teufel der heidnischen Götterfabel zum lichten Engel, der den einzig wahren Glauben und dessen heiligstes Mysterium verkündet. Den Dämonismus der Naturreligion und ihrer poetischen Symbolik läutert die theologische Allegorie in einen spiritualistisch-kirchlichen, über die Natur und die Poesie triumphirenden Mysticismus um; die allergeistigste Transfiguration der poetischen Ge-

---

Stelle erscheint der Kelch mit der Hostie. Hierauf erscheinen die schon einmal dem Elieser im Traum erschienenen Patriarchen: Adam, Abel, Abraham und David, ein Jeder, um sein „Heil mir" anzubringen. Leser: „Zweifel mit darunter? Als bekehrter Exzweifel versteht sich!" Autor: Er versichert es wenigstens.*) Leser: „Heil mir, dass ich mich aus der larvenvollen Unterwelt unter dem Strich in die Oberwelt über dem Strich mit dem Vivatruf emporschwingen kann: der Zweifel ist todt, es lebe der Zweifel, und mit der über jeden Zweifel erhabenen Gewissheit, das Reich der allegorischen Gespenster, der allegoricos fantasmas alsbald und auf Nimmerwiedersehen, oder doch nicht anders, als mit dem Rücken zu besehen!") — 1) Apont. t. 11. p.

*) Zweifel. Heil mir, dass aus solchem Zweifeln
Ich für immer nun gerissen!

staltung in eine Glaubenstransscendenz, deren Nebelflecke kein Fernrohr von der allerstärksten Tragkraft für das Auge des Menschengeistes in sichtbare Sterne, in Himmelskörper von bestimmter fester Gestalt, aufzulösen vermag, so dass es in alle Ewigkeit bei dem Nebelfleck verbleibt, ja verbleiben soll. Eine Glaubenstranscendenz, wo nicht nur das Erkennen, Anschauen und Denken nach Vernunftgesetzen aufhört, sondern, laut Dogma und Syllabus, aufhören soll; eine Glaubenstranscendenz von einer unerforschlichen Himmelstiefe, wo nicht nur Form und Gestalt, wo das Gestalten selbst, das poetisch geistigste Bilden und Formen, wo die höchsten Ideale des Menschengeistes, die erhabensten weltlichtenden Ideen der Kunst und Wissenschaft, wo das poetische Ideal, wo das schöpferische, kosmische Licht in der Unendlichkeit der Finsterniss und des urnächtlichen Nichts — erlischt und erlöschen soll; wo daher auch der unlösbare Widerspruch erlischt, dass ein, wenn auch unbewusst, vom Dogma einer solchen Transubstantiation der gestaltungsvollen Poesie in eine, zum Heil der Seele, alles Gestalten und Denken aufhebende Glaubenstranscendenz durchdrungenes und begeistertes Drama gleichwohl, ja um desswillen eben, das Erzeugniss der herrlichsten Schöpferkunst, des höchsten poetischen Gestaltungs- und Denkkraft sey.

Muss nicht in dem luft- und lichtlosen Aether einer solchen über Denken und Dichten erhabenen Poesie auch jedem kritischen Wort der Athem ausgehen? Schon aus diesem Grunde mussten wir uns auf die allerkurzathmigsten Andeutungen über etwa noch zu berührende Calderon'sche, ob heidnisch ob kirchlich mythologische Autos sacramentales beschränken. Und dürfen bei unserem Andromeda-Auto auch nur darauf hinzielen, dass Perseo (Perseus) die allegorische Person für Christus ist; Andromeda die menschliche Natur bedeutet, die sich bei der Toilette von ihren Putzmägden bedienen lässt. Gnade, reicht ihr den Spiegel; Unschuld den aus des Feuers Händen empfangenen Mantel; Wille, im Deutschen ein unbesonnen eigenwilliger Bursche, das verzogene Muttersöhnchen und Schoosskind von Schopenhauer's strammehrbarer Dame, „Vorstellung", die Alles thut, was sie ihm an den Augen absieht, wenn's nicht gar der Hexe in ihren Schoosshund verwunschener Liebster ist — im spanischen Auto übergiebt Zofe Voluntad der menschlichen Natur,

Andromeda, einen vom Element Erde dargebotenen Korb mit Blumen und Früchten. Den von Element Luft gespendeten Federschmuck erhält Andromeda aus der Hand der runzligen Putzjungfer Wissenschaft, die bei dieser Gelegenheit ihrer Herrin Namen Andromeda aus Henricus Stephanus erklärt, welchem zufolge dieselbe „blühendes Alter" bedeute. In einem Frohnleichnamsspiel ein neckisches Toilettenspiel — ? warum denn nicht? Ist dies doch noch, in sofern es den Leib durch Schmuck und Putz froh macht, oder ihm mit Putz und Schmuck frohnt, ein Frohnleichnamsspiel und ein allegorischer Leib, Leichnam um so mehr. Wer aber Andromeda's allegorischer Vater ist, das würde selbst Henricus Stephanus nicht errathen, geschweige erklären. Andromeda's Vater ist das Erdcentrum (el Centro). Ein Mittelpunkt-Vater — das geht über den Begriff des Thierkreises hinaus; Erdmittelpunkt-Vater — fällt jenseits der Peripherie des Limbus Patrum. Wenn's noch der Erdnabel wäre, wofür Delphi den Griechen galt! Erdnabels Anspruch auf solche Vaterschaft liesse sich doch mindestens aus der solidarischen Beziehung zwischen Nabel und vaterschaftlichem Radius dessen peripherischen Pol er gewissermassen vorstellt, anatomisch begründen und auch nach der Theorie des Kegelschnittes erklären. Die etymologischen Rechtstitel nachzuweisen, wäre Henricus Stephanus sogleich bei der Hand. *Ὀμφαλος* und *φάλλος* sind Stamm- und Geschlechtsverwandte. In der Anlaut-Sylbe *Ομ* liegt der Homo als etymologischer Embryo, und auch schon das Kraftwort vorgebildet: Le Style c'est l'homme. Aber Erdmittelpunkt in Abstracto Andromeda's Vater! — Ihr wirklich mythologischer Vater, König Cepheus, ein Aethiopier, wenn er es hörte, würde in die Erde sinken vor Alteration, bis hinunter zum Mittelpunkt, um der Tochter durch dieses Auskunftsmittel zu einem mittelpunktlichen Vater zu verhelfen, ohne das Auto Lügen strafen zu müssen. Das Alles in sich vereinigende Centrum schliesst noch eine zweite metonymische Allegorie ein. Es ist das Abstractum für Lehm-Erde, woraus Andromeda als allegorisches Menschenkind gebildet worden. [1]) In der schlangen-

1) Androm. Meine Eltern Erde waren
Und ihr Centrum, wie bekannt.

haarigen Medusa steckt die Versuchungsschlange [1]), die Andromeda, das allegorische Futteral von Eva, zum Apfelbiss beredet. Andromeda's Kammerjungfern, Gnade, Unschuld, Wissenschaft u. s. w. entfliehen nach vergeblicher Warnung, entfliehen zusammen mit den vier Elementen. Wasser's Toilettenspiegel zerbricht, Feuer's Mantel erlischt, Luft ist athemlos geworden, Erde ruft: „Seufzend stöhnt der Erde Centrum!" Bei seinem Stichwort steigt Centrum empor als Vater Cephises und hat, auf des von Jupiter [2]), als Cherub mit dem Flammenschwert entsendeten Götterboten Mercur, Eva-Andromeda gehaltene Strafrede — ihr zu sagen nur dieses: „Nicht, Andromeda, vermag ich mich zu widersetzen diesem Urtheil Gottes; bin das Centrum" — und versinkt, wie Cephises, nachdem er ihr gerathen, dessgleichen zu thun.[3]) O der schmackhaften Ollapotrida von heidnischer Götterfabel und eucharistischer Feier des allerheiligsten Mysteriums der Kirche! Perseo, (Christus), giebt sich der Medusa als „vermeinter Liebesritter" Andromeda's zu erkennen, der sie zu retten, erschienen sey; lässt Medusa in den Perseusschild schauen und beim Anblick ihrer Hässlichkeit vor Schauder erstarren. [4]) Gedämpfter Trommelschlag kündet Andromeda's Passionszug zum Felsen an, wo

---

1) Medusa. Ja, um diesen Stamm geringelt
Lag ich hier auf Schlangenart.

2) Mercur. Jupiter, der Götter Gott,
Dessen unermessne Weisheit
Herrscht im Himmel und auf Erden —
— — — — — — — —
Hat das Urtheil er gefällt.
— — — — —
Ich, Mercur, der Wissenschaften
Meister, bin sein Cherub heute.
— — — — — — —
Aus dem Stabe ist das Schwert
Der Gerechtigkeit geworden.

3) Centrum. Widerstand ist hier vergeblich,
Komm dorthin, wo unser Leid
Deines Leides sich versichert.

4) Medusa. Welch abscheulich, welch entsetzlich,
Ha! welch fürchterlich Gesicht.

sie geopfert werden soll. Perseo verfolgt die von ihrem Entsetzen ob ihrer Scheusslichkeit aus der Verstarrung wieder zu sich gekommene Medusa. Andromeda mit Trauergefolge, bestehend aus Vater Centrum, ihren Toilettenjungfern, Gnade, Unschuld und den vier Elementen und zwei Chören tritt auf, ihr Unglück im Wechselgesang mit den Chören in einer Threnodie beweinend, die, der Form und dem poetischen Ausdrucke nach, an ähnliche in der griechischen Tragödie erinnern könnte, wenn diese Threnodie nicht aus einer hohlen dramatischen Scheinfigur, wie aus einem hohlen Fasse schallte, und dieses Fass nicht noch obenein ein Danaidenfass von allegorisch-doppelter Bodenlosigkeit wäre, durch welches die schönsten und reichlichsten Thränengüsse spurlos strömen, und wenn nicht die mitklagenden Chöre und sonstiges Trauergefolge Danaiden wären, die aus lauter, das Wasser nicht halten könnenden Danaidenfässern bestehen. Der Teufel (demonio) erscheint, auf einem Drachen reitend, als Stellvertreter jenes mythologischen Kraken, des Seeungeheuers, das die an den Felsen gekettete Andromeda zu erspringen, aus den Fluthen emportaucht. Andromeda ruft in Todesangst des allegorisch verhüllten Perseo [1]) Beistand an. Perseo schwingt sich aus der Höhe nieder. Teufel bekommt einen solchen Heidenschreck, dass er nur einen höllischen Stinktopf von allerlei heidnisch-apokalyptischen Brocken aus Ovid's Metamorphosen, Moses und Propheten und aus der Apokalypse selber durcheinander rührt. Ein Kampf entbrennt zwischen Perseo und Teufel, den Andromeda als einen allegorischen zu kennzeichen sich nicht entbrechen kann. [2]) Ein Kampf auf Tod und Leben, bis Teufel, von Perseo's Lanzenstoss durchbohrt auf dem letzten Loche pfeift und mit dem ihm in solcher Lage eigenen Gestank, die „Winde“ [3]) anrufend, entflieht. Perseo vermählt sich mit der durch ihn befreiten Andromeda, entfernt sich dann auf einen Augenblick, um die Hochzeittafel

1) Androm. O verhüllter Perseus!
— — — — — —
Habe Mitleid, Herr! mit mir!

2) Himmel! es bekämpfen sich
Sünd' und Tugend nun für mich.

3) Winde, gebt mir neue Flügel!

zu bestellen. Die Zwischenpause füllt der Gracioso Alvedrio[1]) mit Lebehochs auf den Bräutigam aus. Alsbald wird die Hochzeitstafel sichtbar, der Altar nämlich mit dem Sacrament, von Engeln umgeben, welche die Monstranz halten. Am Fusse des Altars steht Perseo (Christus); zu seinen Füssen liegen Medusa und der Teufel. Mit diesem Schlusstableau hat das Auto Sacramental seine heilige Bestimmung erfüllt und seine Mysterienfeier vollzogen.

Verwandt diesem Auto sacram. ist Calderon's mythologisches Frohnleichnamsspiel

El divino Orfeo[2])

(Der göttliche Orpheus),

als vorbildlicher Typus Christi, wofür Orpheus schon den ersten Christen galt, wie die symbolischen in den römischen Katakomben entdeckten Bilder zeigen, welche Christum als Orpheus darstellen, die wilden Thiere durch sein Leierspiel zähmend. Im Orfeo-Auto ist Euridice die menschliche Natur, die, gleich wie Euridice durch den Biss der Schlange, durch die Verführungsschlange im Garten Eden, dem Tode verfiel, dem sie, wie Orpheus die Geliebte aus der Unterwelt, der in die Hölle hinabgestiegne Erlöser entriss. Lethe ist der Tod, und zugleich der Schiffer Charon. Das Vergnügen (El Placer), ein allegorischer Bauer, spielt den Gracioso.[3]) Pluto vertritt gebührendermassen der Teufel, der „Fürst der Finsterniss", den der Neid als Leibhusar, im Unterrock der spanischen Invidia[4]), begleitet. Den Chor bilden die sieben Schöpfungstage mit der Natur als Vorsängerin. Nach Auferweckung der menschlichen Natur aus ihrem Felsengrabe durch den in die Unterwelt auf einem schwarzen, kreuzbemasteten Schiffe mit Lethe zu seinen Füssen hinuntergesegelten Orfeo, erscheint ein zweites

---

1) Willkür, vom Uebersetzer „Laune" gedeutscht. — 2) Apont. t. IV. p. 229—259. — 3) In der Loa zu 'Andromeda y Perseo' hat das Vergnügen, El Placer, gleichfalls das Vergnügen, den Gracioso vorzustellen. Es ist der 'Vice' in den altenglischen Moral-plays. — 4) Aehnlich wie denselben 'Vice' in den englischen Morals der Teufel reitet, und zwar buchstäblich unter verschiedenen Namen von Lastern und Sünden, wie ‚Iniquity', 'Hypocrisy', 'Sin' u. s. w.

vergoldetes Schiff mit weissen und rothen Wimpeln und Fahnen, auf denen die Symbole der Sacramente gemalt sind. Die Leuchte (Schiffslaterne) bildet ein grosser Kelch mit der Hostie. Die Tage nehmen die Natur in Empfang und führen sie in das Schiff. Das Schiff mit der menschlichen Natur und den Tagen setzt sich in Bewegung. An dem Mastbaum (Kreuz) steht der fünfte Tag [1]), mit einem Schilde, auf welchem die Symbole der Eucharistie abgebildet sind. Musik begleitet den Doppelchor der Tage.

Alle. In dem Schiff des Lebens fahre
Nun, o menschliche Natur!
Denn der Kirche Schiff ja ist
Dieses wahre Schiff des Lebens. [2])

Die herrliche, durch Natur- und Seelensymbolik vielleicht tiefsinnigste der griechischen Götterfabeln, die Mythe von Amor und Psyche [3]), hat Calderon unter dem Titel

Psiquis y Cupido [4])
(para esta villa de Madrid)

in ein Auto sacramental umgewandelt, wenig bekümmert um den wohl auch kaum von ihm erfassten psychokosmischen Sinngehalt der Mythe, wie aus seiner bis zur Unvorstellbarkeit abstracten allegorischen Vergeistlichung dieser Mysteriendichtung zu erhellen scheint. Psyche ist das dritte Weltalter, das Weltalter der Gnade, ihre beiden älteren Schwestern personificiren, die älteste: das Weltalter des Heidenthums (Gentilidad), die mittlere: das Weltalter des Gesetzes (Hebraisimo). Christus bedeutet den himmlischen Amor, dessen als Demonio erscheinender Erbfeind Odio (Hass) ist. Psyche strebt nach ver-

1) Donnerstag, als Tag der Einsetzung des heil. Abendmahls. — 2) Hier klopft der Leser den Autor auf die Schulter mit den Worten: „Ich verleihe Dir, als besonderes Zeichen meines Wohlgefallens, für diese bündige, geschmackvolle echt literarhistorische Inhaltsangabe des Calderon'schen Orfeo-Auto den Ehrentitel eines Doctor analyticus!" Autor: Per antiphrasin: a non analyzando. Leser: „Wie Ehrentitel in der Regel, zumal der Doctortitel, per antiphrasin verliehen werden." — 3) Apul. lib. 4—6. — 4) Apul. I. p. 40–70. II. p. 270—305. Gedichtet für die Stadt Toledo ist von dem obigen verschieden und von Freiherrn von Eichendorf übersetzt. (Geistl. Schausp. v. Calder. 1853. Bd. II.)

botener Erkenntniss [1]), läutert sich aber durch Busse zur würdigen Braut des himmlischen Amor, der zuletzt, nachdem er den Dämon Odio verscheucht, mit Kelch und Hostie erscheint. Zäh, wie Dämon Odio ist, giebt er seine ihm diesmal durch das Gesetz der Gnade entschlüpfte Welt (Mundo) doch nicht auf: tras té Andaré con mis cantelas.

Erwähnen dürfen wir nur der Allbekanntheit wegen, La Cena de Baltasar, „das Nachtmahl des Baltasar". [2]) Dieses Auto Sacramental hat seinen würdigsten Verherrlicher und Inhaltsandeuter in der 'Gesch. der dram. Lit. u. Kunst' [3]) gefunden und steht dadurch hoch und erhaben über unseren Lobpreis oder Tadel. Wir begnügen uns mit einem flüchtigen Hinweis auf Calderon's in den Motiven damit verwandtes Frohnleichnamsspiel: La Torre de Babilonia [4]), „Der Thurm Babel". Nimrod erscheint als Frevler am heiligen Sacrament durch übermüthige Erforschung des göttlichen Geheimnisses. In seinem Grossvater Cham ist das Vorbild zum verruchten forschgierigen Enkel gezeichnet. Noah's Trunkenheit wird eucharistisch gedeutet. [5])

---

1) — — Que aya en mi
Algun rebelde afecto
Que intente destruir
Mis desdichas.

2) Dan. 5, 5. — 3) III. S. 261 f. Apont. II. p. 200—232. — 4) Apont. V. p. 381. — 5) Aus dem Rauschschlaf erwachend, lässt sich Noah also vernehmen:

Was für Dinge liess mich schaun
Dieser Schlaf, der mir enthüllt
Ein geheimnissvolles Bild!
Denn ich seh' in Brod und Wein,
Eines tiefen Wunders Schein,
Das in Zukunft sich erfüllt.
— — — — — — —
Künftigen Mysteriums Macht
— — — — — — —
Hat hier meinen Geist besiegt
Und von Sinnen mich gebracht.
Noe. Valgame el Cielo
Qué de cosas mi desvelo
Aquí me ha representado!
Qué de Mysterios soñado,

Ueber Sem's und Japhet's rücklings schreitendes Zudecken der im Rauschschlaf enthüllten Blössen des betrunkenen Vaters wirft das Auto den Schleier des Stillschweigens. Der einzige Engel in diesem aller specifisch allegorischen Figuren ermangelnden und insofern unter Calderon's Corpus Domini-Spielen gleichfalls einzigen Ausnahmsauto, dieser einzige Engel, kündigt sich als chronologischer Engel, als Engel der Zeitberechnungs-Intelligenz an [1]), als Engel-Kalender. Den Thurm Babel, auf Befehl Nimrod's von drei Riesen erbaut, sieht der Zuschauer allmählich aus dem Boden hervorwachsen. Engel verkündet die Verwirrung der Sprachen. Babelthürme aus Buchstaben und Accenten von Philologen erbaut, die keine Riesen sind. Ein Feuerregen fällt auf den Thurm nieder. Er bricht zusammen und begräbt viele unter seinen Trümmern. Nimrod, der wilde Mysterien-Jäger, rollt von einem Berg hinunter zu des Engels Füssen, der ihm über seinen Vorwitz, einem Kirchengeheimniss auf den Grund zu kommen, den Text liest. [2]) Der Mysterienjäger Nimrod, nimmt

---

Que yo por la fé los creo
Pues me parece que veo
Vino, y pan sacramentado!
— — — — el rubio licor bebé
Cuya fuerza me dexó
Sin mi — — — —

1) Soy la inteligencia, todo
A cuyo cargo se vé
La cuenta de los minutos,
Que se hacen horas — — —

2) Engel. Dieser Thurm hier, den des Herrn
Hauch zerstörte, ist das Sinnbild
Aller jener stolzen Geister,
Die in frevelhaftem Hochmuth
Zu erklären sich vermessen,
Was sich Gott hat vorbehalten.
— — — — — — —
An dem Tage, wo er (Christus) sagen
Wird — — — — —
Brotgestalt in seine Hände
Nehmend, jene heiligen Worte:
„Hier bin ich mit Fleisch und Blut."

ein Ende wie sein Thurm: er stürzt sich von einem Felsen und bricht Hals und Kragen. Der Sturz vom Felsen ist die Allegorie des Sprichworts: Hochmuth kommt vor dem Fall. Der Felsen bedeutet Hochmuth, und der Sturz den Fall.

Und nun, da der Autor vom gunstfreundlichen Leser auf den Gänsekiel des literarhistorischen Musterreiters einmal gesetzt worden, zuguterletzt einen Blick noch auf ein Paar Calderon'sche Autos sacramentales als Namensvettern von zwei der hochgefeiertsten stadt- und landläufigsten Tragikomödien Calderon's: El Pintor de su desonra [1]), „Der Maler seiner Schmach" und La Vida es Sueño [2]), „Das Leben ein Traum". [3]) Im gleichnamigen Frohnleichnamspiel: El pintor de su desonra [4]) macht Lucifer unsern Herrgott zum Maler, der bereits sechs Tage an einem grossartigen Gemälde, der Weltschöpfung [5]), arbeite, und fordert die aus einer Felsenhöhle hervorgerufene Schuld [6]) auf, mit ihm, dem Fürsten der Finsterniss, gemeinschaftlich, das Gemälde so zuzurichten, dass der Maler den vollgültigsten Anspruch auf den ganzen Titel der Tragikomödie: Der Maler seiner Schande erheben könne. [7]) Beide, Satan und Schuld, stehen auch alsbald vor dem Meisterbilde im Atelier des grossen Malkünstlers. Mit scheelsüchtigem Erstaunen betrachten sie das Kunstwerk, wie nur ein Paar kunst- und brodneidische Fachgenossen vor dem Meisterstück eines sie verdunkelnden Collegen dastehen mögen. Hinter einem Baum verborgen, belauschen sie die Arbeit des wiederangetretenen und an seinem Werke nun

---

Muss man's glauben solcher Weise,
Dass kein Sinn es wagen dürfe
Hochmüthig daran zu zweifeln. —

Wie nur darüber zu klügeln, wie die Nimrode, die Luther, Calvin, Zwingli. — 1) Vergl. oben S. 63 ff. — 2) Vergl. oben S. 436 ff. — 3) Apont. IV. p. 1—36. — 4) Apont. II. 364—399.

5) Luzero. Seis dias há, que en un Pais
Se desvela cuidadoso.

6) Culpa.

7) Tu traydora, y yo yalevoso
Esta imagen le borrémos
De esse Artifice: de modo
Que Pintor de su Desonra
Venga á ser.

wieder fortmalenden Meisters. Unschuld, Weisheit und Gnade [1]) mischen ihm die Farben zum Meisterbilde in seinem Schöpfungsgemälde, zu seinem Ebenbilde, der Schöpfung en miniature, die Copie und Original in einer Gestalt, nach dem Leben, und gleich das Leben dazu, dem Vater und Schöpfer wie aus den Augen geschnitten, kurz die menschliche Natur, wie sie leibt und lebt. Knieend empfängt der Erschaffene, mit Ausnahme des einzigen Baumes der Erkenntniss, die Lehnsherrschaft über die Schöpfung, die Herrlichkeit des Wunderwerks umgeben von ihrem Hofstaat, Unschuld, Weisheit, Gnade und freiem Willen [2]), feiernd und preisend. Im selben Athem, ach des Wehs! passirt schon der menschlichen Natur etwas Menschliches. Sie besteht die Probe ihrer gottähnlichen Ebenbildlichkeit nicht zumbesten. Der Apfel fällt nicht weit vom Baum, das Sprichwort passt wohl auf den Apfel und den Baum der Erkenntniss, nicht aber auf sie, die ärmste menschliche Natur, die im Handumdrehen himmelweit von ihrem göttlichen Vaterstamme fällt, und gleich mit einem abgrundtiefen Fall, dem verhängnissvollen Sündenfall, nach dem ersten Bisse gleich in den von Satan und Schuld ihr gereichten Apfel der Erkenntniss. Ihre erste Erkenntniss ist Erkenntniss ihrer Schuld; ist die Erkenntniss, dass sie in den sauersten aller Aepfel gebissen; und der ungeheuren Blösse, die sie sich in den Augen ihres Schöpfers gegeben, der sich in ihre Seele seines Ebenbildes schämt und ausruft: O über mich Ebenbildsmaler, dass ich nun der Maler ihrer — mithin meiner eigenen Schande heissen muss! [3]) Und vergiesst unmögliche Thränen aus Jammer um seines Ebenbilds verlorene Seele [4]), giebt ihr seinen Fluch und verstösst sie von seinem Antlitz mit Ver-

---

1) Inocencia con paleta de matires, la ciencia con el tiento (Malerstock) que será una Varu dorada, la Gracia con los pinseles. — 2) Alvedrio (als Bauer-Gracioso).

3) Pintor. O nunca
La pintura tan hermosa,
Que huviera venido á ser
Yo el Pintor de su desonra.

4) Pues si puede llorar Dios,
De Zelos de un Alma llora.

wünschungen, die als Donner und Erdbeben widerhallen, unter strömenden Thränen, die als Sündfluth hereinbrechen, dass die Erde (Mundo) aus ihren tiefsten Eingeweiden ächzt: „Erbarmen, Herr, Erbarmen!“ [1]) Mutter Erde, die zu dem Ebenbild die Farben hergab, bringt es in Sicherheit im obersten Stockwerk ihres auf der höchsten Bergspitze belegenen Hauses. Aber auch diesem stieg die Sündfluth zu Dache, um das Ebenbild Gottes zu einem blossen Aquarell, als Cabinetsstück in Satan's Schlafzimmer, zu verwaschen, der, so oft er es ansehen wird, in höllisches Hohngelächter ausbrechen wird über den Maler seiner eigenen Schande, in ein Hohngelächter, dem ähnlich, das er, und seine saubere Genossin Schuld, eben nur über die angstbeflügelte Fluchteile erschallen lässt, womit menschliche Natur sich vor der Sündfluth zu retten sucht. Hah! sieh! das Stück Holz [2]), das Gott, ihr Schöpfer und Maler, in die wogenden Gewässer geworfen; Holz vom Holze, woraus er auch seine Palette, seine Pinselstiele geschnitten; Bruchstück der Arche des Heils und der Rettung aus der Wassersnoth und Vorbild des Holzes, das als Kreuzesstamm die Welt und die menschliche Natur, die schwimmend es jetzt umklammern, aus der Feuersnoth der Hölle, des Satans und der Schuld, und dadurch auch die Ehre des Malers seiner Schmach retten wird. Schaudert Schuld doch jetzt schon vor der Kreuzesform des Holzes zurück, in welcher sie — bedeutet sie menschliche Natur — den von Gott, als Friedenszeichen, über die Welt auszuspannenden Regenbogen [3]), den Urquell aller Malerfarben, zu erblicken hat. Mit Jubelgesang begrüssen Engelchöre die neue Aurora, den Regenbogen, das farbenglühende Vorbild des blutüberströmten Kreuzes, wie das Stück Archenholz — das Holz der Arche nämlich — das wasserumspülte Holzmodell zum Kreuzesstamm vor-

---

1) Mundo. Piedad, Señor
Señor, misericordia.

2) Culpa. Que Tabla? Pero qué miro!
— — — — — —
En forma de Arca parece.

3) Naturaleza.
Es cuando entre cielo y tierra
El Arco de paz assoma.

stellt, den die Liebe, entsprechend einem Maler-Auto, wo Alles bildlich, ur-, eben- und abbildlich, gleichfalls vorbildlich herumträgt, und hinter welchem Kreuzesstamm hervor Gott Vater und Maler der menschlichen Natur, nachbildlich, dem Vorbilde nämlich von Calderon's gleichnamiger Tragikomödie gemäss, durch einen Pistolenschuss den Satan und die Schuld niederstreckt!! [1]) Doch nicht blos das Kreuz, auch die sieben Wunden Christi ergiessen sich vorbildlich in sieben Strahlen, worin Gott Maler seine Schmach und die Flecken rein wäscht, womit Lucifer und Schuld das Gemälde beschmutzten. Röchelnd in seinem Blut giebt Schuld, trotz rein gewaschener Erbsünde, ihre Rache nicht auf. Erst beim Anblick des Sacraments krümmen sich Satan und Schuld wie zertretene Würmer. Menschliche Natur wirft sich vor dem Allerheiligsten nieder, das ihre und ihres Malers Schande zur allerherrlichsten Ehrenfeier glorificirt, und Calderon's Maler-Auto zu dessen Raphaelischem Transfigurationsbilde verklärt, werth und würdig, dass Parrhasius seinen berühmten Schleier darüber male.

In Behandlung und Tendenz dem obigen verwandt, ist Calderon's an seine Komödie 'Das Leben ein Traum' anklingendes Auto sacram. La Vida es Sueño [2]), das, ausser dem Titel, Motive und Situation jenes Traumdrama's sich aneignet, und dessen Grundgedanken zum vollkommenen eucharistischen Allegorienspiel mit dem Stiefel der Personifications-Luftpumpe, als Stellvertreter des tragischen Stiefels, so verdünnt hat, dass dem poetischen Genuss und Verständniss die Blutstropfen aus allen Schweissporen treten und der Athem ausgeht. Hier ist der Mensch schlechthin der Sigismund, den man in der Felshöhle mit Thierfellen bekleidet erblickt. Hier ist Verstand, als solcher, derjenige, der, wie Clotaldo dem Sigismundo, in der gleichnamigen Komödie, so hier dem Menschen sich zu Füssen wirft, um ihn vom Genusse des Apfels abzuhalten, den die als hübsche Gärtnerin erscheinende Schlange ihm anbietet, und ist der-

---

1) Pintor. El Pintor de su desonra
Soy, morid de una vez ambos.
(Dispara, y caen Luzero y Culpa.)

2) Apont. IV. p. 1—36.

selbige Verstand, den, wie dort Sigismundo seinen treuen Warner, so hier Mensch in den Abgrund schleudert; Mensch schlechtweg, nicht etwa Adam, unser Aller Stammvater, auch nicht der David Strauss-Vogt'sche „vom Uraffen abgezweigte Urmensch"; sondern Mensch im Allgemeinen, das als Mensch personificirte Menschengeschlecht; dieselbe Personification, die in den sogenannten „Moralitäten", ausschliesslichen Allegoriendramen, als genus humanum in der abstractesten Bedeutung auftritt. Kommen in Calderon's eucharistischen Moralitäten auch Naturkräfte und Mächte, wie z. B. in diesem Auto sacram. wieder die vier Elemente, als Personificationen vor: so erheben sich doch diese nicht zu symbolischen, aus anschauungstiefer Idealisirung des Naturlebens entsprungenen, poetisch-plastischen Gestalten, wie die der griechischen Natursymbolik. Es ist, inabsicht auf poetische Kunstgestaltung und Weltanschauung, ein himmelhoher Unterschied: ob z. B. ein Fluss-, Feuer-, Luft-, Erdgeist in voller volksthümlicher naturlebendiger Gestalt, sey es aus nationalschöpferischer Volksphantasie, sey es, stammbürtig gleich dieser, aus schaffender Dichterphantasie entsprungen ist; oder ob die Naturkraft in ihrer elementaren Erscheinung, wie bei Calderon, als handelnde Person auftritt. Das „Moralitätsdrama", das die menschlichen Geistes- und Gemüthskräfte, Tugenden und Laster, hypostasirt und verkörpert, gruppirt seine allegorischen Personen um einen bestimmten, klaren, gemeinverständlichen Haupt- und Zweckgedanken. Das Auto sacram. dagegen zielt und wirkt mit seinem aus allen Gattungen der geistlichen Spiele gemischten figürlichen Personal auf ein mystisches, unerforschliches, jeder Erörterung und Erkenntniss unnahbares, die Wandlung von Naturkörpern, wie Brod und Wein, in wirkliches Fleisch und Blut vergegenwärtigendes, und Beides doch wieder in das Anschauungsbild eines allerheiligst Unbegreiflichen vergeistigendes Glaubenssymbol; zielt und wirkt, als auf ein Höchstes, auf diesen undenkbaren Schlussgedanken eines physisch-metaphysischen, körperhaft spiritualistischen, menschlich übermenschlichen Gnadenmittels hin; nicht aber um das von vornherein sanctionirte Dogma als Grundidee des dramatischen Spiels, in dramatischer, aus einer Dialektik von thatsächlichen Conflicten ermittelnder Weise, zu entwickeln. Woraus dann, vom Gesichtspunkt der

Kunstgestaltung betrachtet, folgen würde, dass die Moralitätsspiele der Wesensidee des Drama's näher kommen, als das Auto sacramental, ob dieses auch durch anderweitiges, opernhaftes Schmuck- und Zierwerk, durch lyrischen Glanz, Verszauber und theologisch-dogmatische Scheingedankentiefe die schlichte Einfalt der auf ethische Läuterung ausgehenden Moralitäten verdunkeln möchte — eine Läuterung, die gleichfalls dem Wesen und den Forderungen der dramatischen Kunst mehr, als die kirchlich religiöse entspricht, welche, erörterter- und erprobtermassen, dem poetisch katholischen Geiste des Drama's sich eher feindlich als förderlich erweist.

Nach dem Genusse der verbotenen Frucht versinkt Mensch in Jammer und Verzweiflung. Wie den polnischen Prinzen Sigismundo in der gleichbetitelten Komödie, erblicken wir unseren allgemein menschheitlichen Autohelden, den Mensch-Menschthum wieder in seiner Felsentraumhöhle, wieder in Fesseln und wieder in Felle gekleidet, nicht ohne allegorische Anspielung auf die Felle nach dem Sündenfall. Alles, was Mensch bisher erlebte, erscheint ihm wie ein geträumter Traum, und uns nicht minder. Noch mehr, was Mensch jetzt erlebt, dass ihm Weisheit [1]), als Pilger nämlich verkleidet, die Fesseln abnimmt und, in Mensch's Felle gehüllt, statt seiner in der Höhle zurückbleibt, um sich von Satan und dessen Leiblakey Schatten, der ihm als f- catcher auf Schritt und Tritt folgt, für Mensch halten zu lassen. Richtig gehen Satan und Schatten in die Falle; nageln Weisheit, im Wahne es sey Mensch, an einen Kreuzesstamm, mit symbolischer Anspielung auf den Baumstamm, dessen verbotene Frucht Mensch genossen. Weisheit (Christus, Gottmensch) haucht den Geist am Kreuze aus; die Erde bebt, Satan und Schatten (Sombra) riechen Lunte und stürzen vor Schrecken todt nieder; erheben sich aber vonneuem, der wiedererstandenen Weisheit zum Possen: Lebst Du, so sind auch wir auf dem Posten, der Zuversicht lebend, dass Mensch nun und nimmermehr für seine Schuld Genugthuung geben könne.[2])

1) Sabiduria.

2) El Principe de las tenieblas.

¿Cómo su culpa en tu muerte

Nicht? Ihr werdet euch Beide wundern. Auf den Wink des Lichtes tritt Wasser heran mit einer Muschelschale [1]), um die Sünde vom Mensch zu waschen. Erde stellt das aus Aehren und Reben zu gestaltende Sacrament in Aussicht, die wahre Frucht des ewigen Lebens, von einem heiligeren Stamme gebrochen, als der Baum des ewigen Lebens im Garten Eden — vom Kreuzesstamm. Die zwei höllischen Wichte, Satan und sein Schatten, werfen sich in die wildeste Flucht, Schatten vorauf, da Satan das Licht im Rücken hat. Himmelselig ruft der Mensch, der Sigismund des Auto Sacram. wie der Sigismund der Comedia famosa: Ist auch das ein Traum, so lasst mich fortträumen in alle Ewigkeit! [2]) Worauf Macht ihn bedeutet: „Da du träumst, so lange du lebst — denn das Leben ist Traum — nimm dich inacht, dass du nicht nach einem Rückfall, mit schweren Ketten belastet, aus dem letzten Traumschlaf erwachest!“ [3]) „Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, Wenn wir den Drang des Irdischen abgeschüttelt“ u. s. w. Nimm dich inacht! Der schlimmste Traum des Lebens, und der gewiss in Erfüllung geht, ist der Tod, gegen den kein Kraut gewachsen, keine Aehren und Reben! — Leser (dazwischenfahrend): „Es lebe das Leben! fort aus diesem Geisterreich eines dämmerbleichen Traumlebens! Aus dieser fahlen Autowelt einer schattenhaften Dramatik, — die auch über das profane Schauspiel der Spanier, über ihr historisches Drama, ja selbst über ihre, vom orthodoxen Gespensterglauben an das Ehr- und Eifersuchts-

---

Pode quedar datisfecha
No pudiendo el thombre en culpa
Merecer satisfacerla?

1) Sale el Agua con una concha.

2) Hombre. Si esto tambien es dormir,
A nunca despertar duérma.

3) Poder. Y pues quanto vives sueñas,
Porque al fin la Vida es Sueño,
No otra vez tanto bien pierdas;
Porque volverás a verte
Aun en prision mas estrecha,
Si con culpa en el letál
Ultimo sueño despiertas.

dogma beherrschte Mantel- und Degen-Komödie einen todtenhaften Schein wirft. Fort, fort, aus dieser dramatischen Nekropolis voll glänzender Mausoleen, kunstreicher Aschenkrüge und kostbarer unter dem Moder gefundenen Schmucksachen! Hinweg aus dieser Kirchen- und Kirchhofdramatik, die, aus der Poesie der Todtentänze hervorgegangen, diese in höchster Kunstvollendung darstellt!" —

Aut.: Doch ist und bleibt das spanische Drama, bei allem Preiszugebenden, immerhin durch Glanz und Fülle poetischer Schönheiten — Leser: „Bleibt es, in meinen Augen doch unter dem Drama der Hindu selbst, das, meinem Urtheile nach, in Rücksicht auf poetische Seelentiefe, Naivetät, Naturstärke, auf Schicksalsbegriff, Weltanschauung, Genie der dramatischen Leidenschaft und Herzenssprache, ja selbst was Reichthum und Mannigfaltigkeit der Gestaltung und Plastik der Charaktere betrifft, über das spanische Drama den Meistervorrang behauptet". — Aut.: Lope's! 'Der beste Alcalde ist der König' — Calderon's oder Lope's 'Richter von Zalamea'. — Moreto's 'Donna Diana' — Leser: „Nun ja! Als Kunstwerke des spanischen Bühnenschema's vollendete Gebilde. Doch klebt selbst diesen, wie Du gezeigt hast, das Schematische eben, das Conventionelle, das Gekünstelte an, das der ächten Kunst widersagt. Die Herrlichkeiten jener drei wunderwürdigen Ausnahmsdramen, und die doch nur mit dem Phosphorglanze von Irrlichtern über dem Grabe des spanischen Nationalgeistes schweben, auch diese Herrlichkeiten verhalten sich zu dem Schönen und Göttlichen, das die wahre dramatische Kunstpoesie darstellt, wie die sich immer erneuernden und doch stets dieselben Trugbilder und Figurenwandlungen blitzenden Zauberfeuerspiele und Gaukelblendwerke, womit die arabische Fee die in ihren Banden verstrickten Liebesritter berückt, sich verhalten zu dem heiligen Feuer der ewig stillen und als Gottes Gedanken ewig leuchtenden Sternbilder in des Nachthimmels unermesslicher Tiefe. Und am Ende! Drei oder vier, ich will sagen, ein halbes Dutzend Perlen als Reingewinn aus einem berghohen Haufen verwester Austerschalen — um solchen Preis sag' ich auch den drei Perlen: Favete et valete! Die Hölle selbst, könnte man sie auf ihren innersten Feingehalt zusammenpressen, würde ein Salzkörnchen abwerfen, das vielleicht seyn

könnte das Salz der Erde. Jener Feuerglanz und Schimmer der spanischen Meisterdramen könnte an die Flämmchen erinnern, welche die Irokesen um die Lippen der sterbenden Priester ihrer Blutgötzen spielen, und als deren Seelen entfliegen sehen. Als solche Todesflammenseelen gaukelt auch das Genie der grossen spanischen Kunstmeister um die verblichenen Lippen des erloschenen Nationalgenies, als dessen Seele gleichsam im Todesglanz es noch einmal aufleuchtet. Jener Blendwerk-Schimmer der spanischen Bühne im 17. Jahrh. er mahnt mich ferner an den Flammenglanz der spanischen Autos da Fé, wovon dieses Drama, das Calderon'sche namentlich, dessen Lichtkern das Auto ist, mir nur ein Abglanz scheint; und mahnt mich auch an die gemalten Flammen auf den Sanbenitos, die verkehrt oder, mit der Spitze nach unten, auf die Hölle deuten, aus der sie hervorbrachen. So erscheinen die glänzenden Situationen im spanischen Drama durchweg auf die Spitze gestellt, abwärts strebend nach dem Zauberreiche der schwarzen Bühnenkunst, der dramatischen Teufelsmagie; nicht aufwärts zum Himmel der wahren Poesie, der himmlischen Geistes- und Herzenserleuchtung. Mir aus den Augen dieser Glanz! hinweg! hinweg! aus diesen Modergrüften!" —

Autor: Wir verlassen sie gemeinschaftlich Arm in Arm — Leser: „Arm in Arm mit dir, so fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken!" — Autor. Das achtzehnte doch zunächst des spanischen Drama's? — Leser: „Nicht um Erdballs Schätze! — Mein Jahrhundert, sag' ich! Dieses Jahrhundert, und das Drama dieses Jahrhunderts, das Fleisch von meinem Fleische ist und Bein von meinem Bein!" — Autor: Wie? Du wolltest —? Leser: „Ich will, dass wir uns, Arm in Arm, und mit Einem Sprung hinausschwingen aus dem Bereich des romanischen Drama's, das mir nachgerade zum Halse herauswächst — und mitten hinein ins germanische, wonach meine Seele lechtzt!" Autor (nach einer kleinen Pause): Vox faucibus haeret. — Wie? Du wolltest, Du selber wolltest die festgestellte, durch gegenseitiges Uebereinkommen festgesetzte Reiheordnung der Dramageschlechter, je nach ihrer nationalen Entwickelungsfolge, unterbrechen? Unsere Geschichte aus den Fugen reissen? Auf halbfertiges Mauerwerk das Dach aufsetzen? Wo nicht lieber gleich das Dach über den ruinenhaften Mauern in der Luft

schweben lassen? Oder ein Bruchstück von Geschichte des germanischen Drama's aus dem Stegreif in allerneuestem Wortsinn gründen? Oder verlangst, dass, gleich jenem von Bienen aus Federn und Wachs erbauten, von Apollon den Hyperboräern durch die Luft zugeschickten Tempelchen [1]), — dass dir ein deutsches Schauspielhaus, wie ein Luftballon, über dem Kopf weg fliege — das deutsche Drama wohl gar des neunzehnten Jahrhunderts, das du, als deines, in die Schranken riefst? — Leser: „Vom germanischen Drama sprach ich; und von unserem Jahrhundert in sofern, als in seinen dramatischen Adern germanisches Herzblut schlägt; als im deutschen Drama die Pulswellen pochen, die aus dem grossen Herzen der dramatischen Dichtkunst das auch deine Geschichte durchschüttert, die aus dem Shakspeare-Drama sich in unseres ergossen. Um das Shakspeardrama bewegen sich alle Dramengruppen und Systeme in deiner Geschichte, und es sollte mir, wie die Centralsonne im Weltsystem, unsichtbar bleiben? Die Aussicht auf eine Geschichte des Shakespeare-Drama's verliert sich immer trüber in das Nebelgrau deines weissen Bartes, und in den, an eine mondbeglänzte kühle Grabsteinplatte erinnernden Mondschein deiner Glatze. Den Bau deiner Geschichte mögen Andere weiterführen, die Verbindungsbögen und Mittelglieder anschliessend an die von dir erwartete Geschichte des Shakespeare-Drama's. Weitläufige Grossbauten kommen in der Regel so zustande, dass aus entfernten Punkten die Bauglieder einander entgegenwachsen. Der lebendige Organismus geht darin mit dem Beispiel voran: Er entwickelt sich nicht nach dem Schnürchen, sondern aus verschiedenen Centralpunkten seiner Lebenssysteme.“ — Autor: Will mir doch kaum zu Sinne, wie eine Verzahnung, innerhalb einer Geschichte des Shakespeare-Drama's, ohne eine Geschichte des englischen Drama's überhaupt, sich bewerkstelligen lasse; geschweige denn eine genetische Darstellung dieser Geschichte, die sich gegen unsere Geschichte des Drama's abschlösse, wie das britannische Inselreich gegen den Continent. Es müsste denn die Geschichte des Shakespearedrama's ein eigenes selbstständiges Werk bilden, zu welcher die allgemeine Geschichte des

1) Paus. Phoc. 5.

englischen Drama's sich etwa so verhielte, wie zum Hotel die Portier-Loge, wo die Zimmerschlüssel der nichtanwesenden Gäste hängen. — Leser: „Halt es damit wie du magst! Selbstständiges Werk oder nicht selbstständig. Nur dafür sorge, dass es, in jeglicher Form, als ein selbstständiges Werk erscheine. Hab' ich einmal das Shakspeare-Drama von dir in Händen, und willst du alsdann durchaus wieder die Pharaonengrüfte im Escurial des spanischen Drama's durchwandern, und, mit der kritischen Fackel in der Hand, auch noch die letzten neuen und neuesten Leichen in den silbernen Särgen, und die noch im Rest stehenden Mumien mit vergoldeten Holzlarven beleuchten: so verschwöre ich gerade nicht, dir dahin zu folgen". — Autor: Bis dahin ist dein Cicerone selbst ein Grabgespenst! — Leser: „Das zum Führer in die Katakomben des spanisch-dramatischen Escurial wie geschaffen! — Unter keinen Umständen lasse ich mich jetzt auf einen fünften Band spanisches Drama zu Gaste bitten". Autor (mit tiefer Verbeugung): Dein Wunsch ist mir Befehl, und — ehrlich gestanden! — dein Befehl mein stiller Wunsch. — Leser: „Als ob ich's nicht wüsste!" — Autor (wie oben): Deinem Scharfblick bleibt nichts verborgen, mein vollendeter Gebieter! — Leser. „Vollendeter Gebieter — Nennt nicht so in Shakspeare's „Liebes Lust und Leid" der kleine Page Motte den spanischen Fechter und capitan matàsicte, Armado? — Als Anspielungsübergang vom spanischen zum Shakspeare-Drama, will ich mir die Apostrophe gefallen lassen". Autor: Bekannt mit deiner grossherrlichen Eigenart, und mich einer deiner Königslaunen versehend, sorgte ich imvoraus für ein das Shakespeare-Drama mit dem Deutschen, gleichsam als Rüpelzwischenspiel, vermittelndes Uebergangs-Intermezzo, das an passender Stelle in der Geschichte des Shakspeare-Drama's dich durch die Charakteristik des deutschen Caliban-Drama's im dritten und vierten Jahrzehent des neunzehnten Jahrhunderts, ergötzen soll, als dessen Höhepunkt dieses Drama prangt. — Leser: „Ich freue mich auf dein Zwischenspiel — doch unter welchem Titel — ?" Autor: Den der Caliban selbst erfunden und zuerst gebraucht: Unter dem Titel: „Shakspearomanie". — Leser: „Nun so macht schon dieser Fund allein den Höhepunkt, worauf dessen Drama prangt, zum Pranger und das Schmähwort „Shakspearomanie" zur Inschrift der Pranger-

tafel vor der Brust, so schaudernd wie die Aufschrift: „Vatermordversuch". Denn Wen verehrt das deutsche Drama, das ächtbürtige, grosse, in seiner herrlichsten Vollendung; das Lessing-, Goethe-, Schiller-Drama, Wen verehrt es als seinen Vater, wenn nicht Shakspeare? Jede von einem deutschen Dramatiker an Shakspeare begangene Impietät ist ein Schandfleck, und kennzeichnet den respectlosen Verletzer der Ehrfurcht vor dem 'true begetter', vor dem geistigen Erzeuger, Befruchter, Erzieher und Wohlthäter des deutschen dramatischen Genius, als missgeschaffenen Bankert und Auswürfling der deutschen Bühnenkunst. Die Respectlosigkeit gegen Shakspeare, das geringschätzige Bemängeln, Abfertigen, keine Umstände mit ihm machen, verdächtigt vorweg den Kritiker als einen Hohlkopf, und den Dramatiker als einen windbeutelnden Klopffechter, dem keine Grösse imponirt; oder macht ihn zum Windeldichterchen, das mit Säuglingskiefern am Wolfszahn herumkäuet und ihn begeifert, um seine dramatischen Milchzähne herauszubeissen; oder er spielt den „tapfern Floh", der auf der Lippe des Löwen sein Frühstück verzehrt. Die Freude an der Verkleinerung eines grossen Menschen ist das sicherste Kennzeichen einer gemeinen, niedrigen Seele; und der Kritiker und Dramatiker gar, der sich damit kitzelt, steht unter'm Affen. Verbindet sich die grosse Persönlichkeit mit dem höchsten, weltbewegenden Dichtergenie; offenbart sich in einem solchen Menschenwesen der Gottheit naturmächtiger Gestaltungsgeist in aller Kraft und Herrlichkeit; — und sieht man an einer solchen Erscheinung die respectlos hämische Krittelsucht Muthwill und Ungebühr üben; an einer solchen die Menschheit erhöhenden, und erleuchtenden, durch wunderbare Kunstwirkung Geist und Seele läuternden und ergötzenden Gottesoffenbarung; sieht man an einer solchen, als höchster poetischer Kunstgenuss erscheinenden Theophanie, die zuchtlose Fratzenkritik ihr Müthchen auf der gellenden Hohnpfeife kühlen: muss man da nicht dies literarische Clikengelichter für Abkömmlinge jener Ursassen des ägyptischen Marschlandes halten, von welchen Diodor berichtet, dass sie jedesmal beim Sonnenaufgang mit Hohngeschrei und Fluchgeheul vor dem Anblick der Sonne in ihre Moräste stürzen, um die himmlische Weltleuchte mit Schlammwürfen zu begrüssen?

Byron war gross genug, glorificirt genug, ruhmüberschüttet und umstrahlt genug, war mit einem Wort „schöner Morgenstern“ genug, vom Himmel in den Salon gefallner „schöner Morgenstern“ genug; um, wie Lucifer auf den Herrn, seinen Schöpfer, auf Shakspeare eifersüchtig seyn zu dürfen. Goethe, als Dichter und schöpferischer Kunstmeister, so hoch über Byron, wie der Erzengel über demselben luciferischen, unter seiner Sohle sich bäumenden und sich schmiegenden Dämon — Goethe, dieser siegeshohen Ueberlegenheit, als 'concilianter' Dichter-Cherub, uneingedenk, und der, geblendet von dem Lichtglanz des himmelentstürzten, rebellisch schönen Morgensterns, des Lucifer-Poeten der fashionablen Welt — englischer Lord noch obenein — in ihm einen ebenbürtigen Dichter-Zwillingsstern erblicken mochte — Goethe erhob sich in seiner gewaltigen, hoheitsvollen Dichtergrösse gleichsam über sich selbst, um in grossartig beispielloser Selbstbescheidung und unbewusst, dass er seine eigene Apotheose aussprach, jenes, wie Hohenpriesterandacht, feierlich weihevolle Wort zu verkünden: dass er in Ehrfurcht zu Shakspeare emporschaue. Nie hat die Bescheidenheit eines grössten Dichters in solcher Erhabenheit, — möchte man doch sagen, mit solcher Majestät glorreicher Selbstunterordnung ihre Huldigung einem Kunst- und Geistesgenossen öffentlich dargebracht. Nächst dem Göttlichen, dem eine unbedingt hingebungsvolle Verehrung gebührt, ist diese Verehrung, als des Göttlichen Abglanz und himmlischer Widerschein, der erhabenste, gott- und menschenherrlichste Anblick. Zu einer staunenswürdig unmessbaren Geistesgrösse vermag der verwandte Geist nur auf den Flügeln begeisterter Verehrung und liebevoller Bewunderung sich emporzuschwingen und die Höhe des Ideal-Geistes zu erreichen. Goethe's vielberufenes 'Shakspeare und kein Ende', dieses scheinbar gegen die maasslose Shakspeare-Vergötterung gerichtete Manifest, selbst dieses erweist sich als eine Shakespeare-Apotheose, indem es die Bühne als einen zu beschränkten, zu engen Tempelraum gleichsam für die Grösse und Herrlichkeit seines poetischen Genius erklärt. [1]) „Wir sämmtlich“ — lautet das letzte Wort in Goethe's

1) — „nur läugnen wir — und zwar zu seinen Ehren, dass die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen.“ Ausg. in 40 Bn. Bd. 35. S. 379.

gleich darauf folgendem Aufsatz [1]) — „Wir sämmtlich, wie wir auch sind, können weder seinem Buchstaben noch seinem Geiste genügen.“ Autor: Ha! des erleuchteten Shakspearomanen! — Leser: (fortfahrend) „Bei den vorerwähnten Abkömmlingen jener ägyptischen, die Sonne mit Schlammgrüssen verwünschenden Märschlinge, bei den Sümpflingen der Shakspeare-Afterkritik geht der Kitzel, dem Shakspeare am Zeuge zu flicken, mit dem Gelüste Hand in Hand, das Mittelmässige, Schlechte oder Verzerrte aufkosten des Guten und Musterwürdigen zu erheben. Wenn sie ihren Kothklump, behufs dessen Erhebung, dem Hohen und Grossen ins Gesicht werfen, erreichen sie, auf Einen Wurf, einen doppelten Zweck: sie erhöhen den Koth, und besudeln zugleich mit ihm das erhabene Haupt des Beschmutzten. Folgt daraus, dass man diesem erhabenen Haupte kein Haar krümmen soll? Der Schöpfer Himmels und der Erden unterwirft sich der Kritik, und sein Nacheiferer, der grosse Dichter, sollte sich erhaben über die Kritik dünken? Solcher Erhabenheitsdünkel wäre unter der Kritik. Hat doch Goethe selbst in dem beregten Aufsatz Manches an Shakspeare getadelt und als nichtnachahmungswürdig und nichtmustergültig bezeichnet. Goethe's Tadel begeht aber keinen Verrath an seiner Ehrfurcht vor dem Unerreichbaren.

Etwas Anderes ist: nicht blind seyn gegen die Sonnenflecken, ohne sich desshalb in der Bewunderung der Schönheit und Herrlichkeit des Taggestirns beirren zu lassen, und ohne die Frage zu scheuen, ob denn diese Flecken nicht dennoch „Fackeln“ der Erleuchtung seyn möchten, was einige der Sonnenflecken auch wirklich sind; und ob nicht auch die Auswüchse des grössten Dichters den aus der Sonnenatmosphäre hervorragenden Protuberanzen gleichen möchten, die Kirchhoff für Lichtgebilde oder Flammensäulen von ausserordentlichem Glanze erklärt. Etwas Anderes; die Sonnenflecken an den der Sonne in's Gesicht geschleuderten Kothwürfen nachweisen. Nicht das Aufzeigen der Fehler und Mängel an einem als höchstes Vorbild gefeierten Kunstmeister verletzt und erbittert. Was das Gemüth eines noch begeisterungsfähigen Verehrers und Bewunderers empört, ist die leichtfertige, abthuende Manier, womit, als wär'

1) „Erste Ausgabe des Hamlet,“ a. a. O. S. 387.

er ihresgleichen, eine Dichterglorie, wie Shakspeare, sich von Lumpen des Geistes muss lumpen lassen. Diese, die Thersites-Zoilus-Bande, die Shakspearomanie-Schreier, sie möchten den Shakspeare von der deutschen Bühne, die er doch mit hat schaffen helfen, die jedenfalls der Begeisterung genieverwandter deutscher Dichter für ihn die unsterblichen, den Ruhm der deutschen dramatischen Dichtkunst einzig begründenden Schöpfungen wesentlich mitverdankt — die Shakspearomanie-Schreier, sie möchten den Shakspeare von der deutschen Bühne herunterhaben aus eitel Brodneid, aus eitel Dichterlings-Eitelkeit, damit sie, als bevorzugte Bretter-Flöhe, ihr Wesen darauf treiben, ihre grossen Sprünge machen, ihre Preiskämpfe, in 'Weise von ‚Bertholet's' zu Floh-Turnieren dressirten, mit Strohhalmen als Speeren fechtenden Lanzenstechern, für Geld sehen lassen und produciren. Shakspeare hat so wenig die Kritik zu scheuen, dass mit der Gründlichkeit ächter Shakspeare-Forschung, mit der tieferen Zergliederung seiner Dramen nur die Bewunderung seiner Kunst und seines Genius wächst.

Nach Kepler entsteht der Lichtschweif des Kometen dadurch, dass die durch den Kopf des Kometen schiessenden Sonnenstrahlen den erleuchtbaren Kometenstoff mit sich fortreissen. Aehnlich wird auch der kritische, einem grossen Poeten lichtverwandte und an ihm erglänzende Geist von des Dichters Strahlendurchleuchtung mit fortgerissen. Die kritische Begeisterung ist eben nur eine solche Mitfortgerissenheit, eine sonnenhafte, lichtcongeniale Hingerissenheit, und jede ächte Kritik eines grossen Kunstwerks hat, gleich dem Kometenglanz, sich als ein Product der schöpferischen Sonnenstrahlen des Dichters und Künstlers und der eigenen Leuchtkraft des kritischen Geistes zu erweisen. Ja, wie des Propheten Antlitz nach der Unterredung mit Gott strahlte, so glänzen und leuchten von des geistverwandten Kritikers und Dichters Stirn die rechten „Shakespeare-Studien"; ein solches Licht verständnisstiefer Begeisterung geht, nach jedem mit Shakspeare's Genius gepflogenen intimen Gespräche, vom Antlitz des berufenen Shakspeare-Forschers und Jüngers aus. Es ist der Abglanz seines göttlichen Geistes, seines dichterischen Enthusiasmus, seiner frenzy looking eyes, in heiliger Verzückung rollenden Augen, seiner pythischen Gotttrunkenheit und Theo-

pneustie: eine tiefbesonnene, vernunftlichte Shakspearomanie. Wehe dem, der, in diesem Sinne, nicht Shakspearomane ist. Einen Socrates μαινόμενος nannte Plato den Diogenes [1], ihn durch solche Bezeichnung höchlich ehrend. Der mainomenos machte den Diogenes eben zum grossen Philosophen, zum 'vir ingentis animi', wie ihn Seneca nennt. [2] Ohne den Mainomenos wäre Diogenes der Cyniker, als Philosoph, ein gewöhnlicher gemeiner Hund geblieben, wie die Shakspeare-Kritik und jegliche Dramatik ohne Shakspearomanie im obigen Verstande, nämlich ohne eine auf tiefste, innigste, von erkenntnissvoller Kritik durchdrungene, und im Maasse als sie das ist, bewusste Shakspearomanie — eine auf den Hund gekommene Kritik und Dramatik ist. Die wahre Shakspearomanie ist eine Shakspeare-Mantik, und eine solche erwarte ich von deiner Geschichte des Shakspeare-Drama's, das ich am liebsten doch in Form einer Geschichte des Englischen Drama's begrüssen möchte." —

1) Ael. XIV. c. 33. — 2) De tranq. an. c. VIII.

Namen- und Sachregister zum achten bis elften Bande.

Das spanische Drama.

Abencerrage, El hidalgo, Drama von Lope de Vega X, 484.
Abderrhaman I., VIII, 51. 56. 60 f.
Abraham, Auto del Sacrificio de, IX, 441.
Abre el ojo, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186. 187 ff.
Abril, Pedro Simon IX, 126. Uebersetzer des Terenz IX, 185.
Absalon, Tragödie von J. de Malara IX, 183; von V. D. Taneo IX, 125.
Aceitunas, Las, Schwank von L. de Rueda IX, 142. 167 f.
Acero de Madrid, El, Komödie von Lope de Vega X, 419 ff.
Acte seit B. Torres de Naharro mit dem Worte Jornadas bezeichnet IX, 35. Vgl. IX, 131.
Acte der Komödie auf vier festgestellt zuerst durch Juan de Cueva IX, 195 f.
Acte, drei, als selbstständige Stücke einer Tragödie; Erfindung des Cristobal de Virués IX, 222 f. 498.
Actio in honorem Virginis Mariae, Jesuiten-Auto IX, 485.
Actio quae inscribitur Examen sacrum, Jesuiten-Auto IX, 485 ff.
Adonis y Venus, mythol. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.
Aera des Augustus VIII, 27.
Agamenon, La Venganza de, Uebersetz. der Elektra des Sophokles von Perez de Oliva IX, 126.
Agravio — A secreto agravio secreta venganza, Drama von Calderon IX 2, 378 ff.
Aguilar, Gasparo X, 537 ff.
Alarcon y Mendoza, Don Juan Ruiz VIII, 538. IX, 382 f. 409. XI, 1 ff.
Alarcos, El conde, Komödie von G. de Castro X, 639.
Alarcos, El conde, Drama von M. de Mescua X, 566.
Alcalde — El mejor Alcalde el Rey, Drama von Lope de Vega X, 419 ff.
Alcalde de Zalamea, El, Komödie von Calderon XI, 542. XI 2, 202 ff.
Alcaraz, Schauspieler u. dram. Dichter IX, 580.
Aldrete, Bernardo, über die Ursprache Spaniens VIII, 80 f.
Alejandra, La, Tragödie von Lup. Argensola IX, 247. 254 ff.
Alejandro Magno, Poema de, von J. Lorenzo Segura de Astorga VIII, 386 ff.

Aleso, La vida de San, geistl. Drama von Moreto XI, 443.
Alexandersage, mittelalterliche Bearbeitungen derselben VIII, 389.
Alfonso's X. castilische Chronik VIII, 225 f. 304. Sein Gesetz gegen die Betheiligung der Geistlichen an weltl. Schauspielen 242. 284. Sein libro del Tesoro VIII, 279. 401 f. 408 ff. S. Estoria de España VIII, 418. 419 ff. Grande et General Estoria VIII, 422 ff. Las siete Partidas 425 ff. Astronomische Tafeln 432.
Almenas de Toro, Las, Komödie von Lope de Vega X, 638.
Almería, Poema de VIII, 453.
Allegorische Figuren im span. Drama IX, 41.
Altabizaren Cantua auf die Schlacht von Roncesvalles VIII, 53 ff.
Altamira, Pedro, Verf. eines Auto IX, 121 f.
Alttestamentliche Stücke von Lope de Vega X, 491 f.
Alvarez, Luys XI, 541.
Alvaro de Luna, Don, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Amadis de Gaula, Komödie von A. R. de Artieda IX, 242.
Amadis de Gaula von Vasco de Lobeira (?) VIII, 688.
Amado y aborrecido, mythol. Drama von Calderon XI2, 359.
Amalfi, El Mayordomo de la Duquesa de, Drama von Lope de Vega X, 493.
Amaltea, La perseguida, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Aman, Tragedia de, von V. D. Taneo IX, 125.
Aman y Mardaqueo ó la Reina Ester, Auto von F. Godinez X, 715.
Amante, El verdadero, Komödie von Lope de Vega IX, 489. 584.
Amantes de Cartago, Los, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Amantes (de Teruel), Los, Tragödie von A. R. de Artieda IX, 242 f. — Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Amaranta, La, ó la del Mayo, Drama von Cervantes IX, 350.
Amazonas en las Indias, Las, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Amigo, amante, y lealdad, Komödie von Calderon XI2, 93 ff.
Amistad castigada, La, Komödie von Alarcon XI, 2. 59 f.
Amor constante, El, Komödie von G. de Castro X, 636 ff.
Amor, honor y poder, Komödie von Calderon XI2, 174. 369 ff.
Amor — El major encanto Amor, Drama von Calderon XI2, 335 ff.
Amor medico, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Amor por arte mayor, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Amor por razon de estado, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Amor por señas, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Amor sin saber á quien, Komödie von Lope de Vega X, 239 ff.
Amor Vengado, Schwank von Alonso de la Vega IX, 177.
Amor, El, y la amistad, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Amor y celos hacen discretos, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Amtmann Graumann, Bearbeitg. des Alcalde de Zalamea von Schröder XI2, 202.
Andalla, Komödie von Juan Baut. Loyola IX, 241.
Andrade, Micaela, Autospielerin IX, 421.
Andromeda, mythol. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.

Andromeda y Perseo, mythol. Frohnleichnamsspiel Calderon's XI 2, 360. 654 ff.
Anfitrion, Komödie nach Plautus von Francisco de Villalobos IX, 123 f. Von Fernan Perez de Oliva IX, 124 f.
Angulo, Schauspieldirector IX, 137.
Animal Profeta, El, geistl. Komödie von Lope de Vega X, 501 ff. 567.
Anonyme Autos IX, 433 ff. 446 ff.
Antes que todo es mi Dama, Komödie von Calderon XI 2, 143.
Antichristo, El, Komödie von Alarcon XI, 2.
Antonio, Nicolas, seine Bibliotheca Hispana VIII, 111 ff.
Anzuela de Fenisa, El, Komödie von Lope de Vega IX, 637.
Aparte's im Drama VIII, 857. 862 f.
Apolo y Climene, mythol. Drama von Calderon XI 2, 361.
Apollonio, Vida oder Libro del Rey, Reimlegende VIII, 384 ff.
Aquilana, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34. 51 ff.
Aquiles, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Araber in Spanien VIII, 50 ff. Mangel dramat. Kunst unter ihnen VIII, 144.
Arabische Kunst und Literatur in Spanien VIII, 145 ff. Poesie VIII, 163 ff. Hofdichter 166.
Arauco domado, Drama von Lope de Vega X, 484.
Arbeiter im Weinberge, Repräsentation von Horozeo IX, 641 f.
Arbol del mejor fruto, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Arcadia, Komödie von L. de Vega IX, 558.
Arcadia, Schäferroman von L. de Vega IX, 535 ff.
Arcadia, La, Schäferspiel von Lope de Vega X, 501.
Arcadia, La fingida, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Arcellina, La constancia de, Komödie von J. de Cueva IX, 218 f.
Arevimiento, El honroso, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Argenis y Poliarco, Drama von Calderon XI 2, 584 ff.
Argensola, Bartolomé Leonardo VIII, 21.
Argensola, Lupercio de VIII, 21. 29.
Argensola, Lupercio Leonardo y IX, 246 ff.
Argumento von B. Torres de Naharro zuerst seinen Komödien beigefügt IX, 35.
Aristophanes' Pluto übers. von Pedro Simon Abril IX, 126.
Armelina, Komödie von L. de Rueda IX, 142. 160 ff.
Arsinda, la bizarra, Drama von Cervantes IX, 350.
Arte mayor, verso de VIII, 261 ff.
Arte nuevo de hacer comedias en esto tiempo, Poetik von Lope de Vega IX, 628 ff.
Artemidoro, Pseudonym des Artieda, A. R. de; siehe diesen.
Artieda, Andres Rey de IX, 242.
Arzt seiner Ehre, der, Drama von Calderon VIII, 62; siehe Medico.
Assayamentos et Engannos de los Mogeres, Libro de los, Roman VIII, 437 f.
Assonanz, Gebrauch derselben VIII, 264.
Astarloa, Pablo Pedro, über das hohe Alter der baskischen Sprache VIII, 77.
Astorga, de, s. Lorenzo.
Atila, azote de Dios, Drama von L. V. de Guevara X, 725.
Atila furioso, Tragödie von Crist. de Virués IX, 239 ff.

Atocha, Nuestra Señora de, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Aun de noche alumbra el sol, Komödie von F. Godinez X, 716 ff.
Aurelia, Komödie von J. de Timoneda IX, 186. 189.
Aurora, La, de Capacabana, Mirakelstück von Calderon XI 2, 390 ff.
Aurora, Nuestra Señora de la, geistl. Komödie von Moreto XI, 443.
Auto del bautismo de san Juan Bautista IX, 122.
Auto del santo Nacimiento von Juan Pastor IX, 122.
Auto de repelon von Juan de Encina IX, 29 ff.
Autofiguren, allegorische IX, 418 f. 422.
Autos u. Farsas IX, 121.
Autos sacramentales VIII, 143. 218. 242. 283. IX, 412 ff. Verboten IX, 425. XI 2, 648.
Autos sacramentales von Calderon XI 2, 602 ff.
Autos sacramentales von Lope de Vega X, 465 ff. Schack's Bemerkungen über sie X, 508 f.
Avariento, El rico, Drama von M. de Mescua X, 365.
Avendaño, Francisco de IX, 183.
Aventuras del Hombre, Las, Allegorie von Lope de Vega X, 509 f.
Averiguelo Vargas, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Avila, Velasquez y Juan de, Schauspieldirector IX, 137.
Ayala, Ignacio Lopez de IX, 347.
Ayala, Don Pedro Lopez de VIII, 646 ff. Rimado de Palacio 655 ff. Cronicas 677 ff.
Ayax Telamon, La muerte de, Tragödie von J. de Cueva IX, 217 f.

Babilonia, La Torre de, Auto sacr. von Calderon XI 2, 661 f.
Baena, Joh. Alf., sein Cancionero VIII, 734 ff.
Balbin, Schauspieldirector IX, 137.
Balcones de Madrid, Los, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Baldovinos, Muerte de, Ritterburleske von Cáncer VIII, 685.
Baltasar, La cena de, Auto sacram. von Calderon XI 2, 661.
Baltasara, La, Drama von A. Coello, mit Andern im Verein verfasst X, 732.
Banda, La, y la flor, Komödie von Calderon XI 2, 128 ff.
Bandos de Verona, Los, Komödie von Rojas Zorilla X, 356. XI, 186.
Baños de Argel, Los, Schauspiel des Cervantes IX, 275. 296 ff.
Barbadillo, Salas X, 727 f.
Barbaroja, El corsarico, seconda parte, Komödie, angeblich von Juan (Miguel) Sanchez X, 531.
Barth, Caspar, seine Uebersetzung der Celestina VIII, 872 ff.
Baskisches Lied als ältestes Denkmal der spanischen Literatur VIII, 24 ff. Baskische Sprache VIII, 75 ff.
Bastardo de Ceuta, El, Komödie von Juan Grájales X, 706 ff.
Batalla naval, Comedia de la, von Cervantes IX, 350.
Belen, El Cardinal, geistl. Komödie von Lope de Vega X, 501.
Bella mal maridada, La, Komödie von Rios IX, 580.
Belmonte, s. Bermudez.
Benavides, Comedia famosa de los, von Lope de Vega X, 97 f.
Beneyto, Miguel X, 721 f.
Benzona, Francisca, Autospielerin IX, 421.
Berague, Pedro de VIII, 643 ff.
Berceo, Gonzalo de VIII, 360 ff.
Berenger IV., Graf von Barcelona VIII, 222.

Berga, Guillaume de VIII, 233.
Bermudez, Fray Jeronimo IX, 192 f.
Bermudez, Don Luis de Belmonte X, 613 ff.
Bertran, Vida y muerte de san Luis, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Bibliotheca Hispana Vetus et Nova von Nicolas Antonio VIII, 111 ff.
Bizarrias de Belisa, Las, Komödie von Lope de Vega X, 270 ff.
Blanquerna, Klosterroman des Raim. Lullus VIII, 231.
Blasones de España, Los tres, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Blindgeborne, der, Repräsentation von Horozeo IX, 642 f.
Bobo, Bauertölpel, in den Autos IX, 434. 436.
Bodas, Las, del Alma con el Amor divino, Frohnleichnamsspiel IX, 428.
Bodas, Las, del Cordero, Auto sacramental IX, 428.
Böhl van Faber, Joh. Nic., Samml. altspanischer Gedichte VIII, 116.
Bois-Robert, Coups d'Amour et de Fortune, Komödie nach Calderon's Lances de Amor y Fortuna XI 2, 173.
Boscan, Juan VIII, 21. 232. IX, 107 ff.
Bosque amoroso, El, Drama von Cervantes IX, 350.
Botarga, Schauspieldirector IX, 137.
Bouterwek, spanische Literaturgeschichte VIII, 114.
Boyl Vives de Canesma, Don Carlos X, 625 ff.
Braganza, Duque de, Drama von Lope de Vega X, 490.
Bras Gil y Beringuella, Farsa von Lucas Fernandez IX, 94 f.
Bruderschaften, fromme, veranlassen zu wohlthätigen Zwecken Theatervorstellungen IX, 134 f.
Buen-Retiro, Theater daselbst XI, 450 f.
Bühnen, fahrbare, s. Carros.
Burguillos, Pseudonym des Lope de Vega IX, 524.
Burlador de Sevilla y Convidad de Piedra, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 122. 161 ff.
Burladora burlada, La, Komödie von Ricardo del Turia X, 704.
Buscar su propria dicha, Komödie von Lope de Vega IX, 562.

Caballero, El libro del, et del Escudero von Prinz Don Juan Manuel VIII, 522 ff.
Caballero, El, Komödie von Moreto XI, 261.
Caballero de gracia, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Caballero de Olmedo, El, Komödie von Lope de Vega X, 429 ff.
Caballero, El perfecto, Komödie von G. de Castro X, 639. 640.
Caballero del sacramento, El, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Cabellos de Absalon, Los, Drama von Calderon XI 2, 544 ff.
Cabestanh, Guillaume VIII, 233.
Cabredo, Tomas Fernandez, Schauspieldirector XI 2, 307.
Cada loco con su tema o el Montañes Indiano, Komödie von A. H. de Mendoza X, 598 ff.
Cadenas del Demonio, Las, Drama von Calderon XI 2, 601.
Calamîta, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34. 57 ff.
Calderon de la Barca, Don Pedro VIII, 62. 69. 143. 218. 387. Benutzt Mescua X, 566. Sein Leben XI, 447 ff. Mantel- u. Degen-Stücke XI, 466 ff. Heroische Komödien XI 2, 1 ff. Historische Schauspiele XI 2, 175 ff. Mythologische Festspiele XI 2, 306 ff. Dramen aus der nicht-spanischen Geschichte

XI2, 367 ff. Dramen aus der Heiligen-Legende XI2, 404 ff. Mythisch-historische Stücke XI2, 445 ff. Geistliche Schauspiele XI2, 495 ff. Stücke mit romantischer Umbildung fremder Geschichten XI2, 552 ff. Phantastische Stücke XI2, 586 ff. Autos sacramentales XI2, 602 ff.
Calila e Dymna, Roman VIII, 434 ff.
Calisto y Melibea, Tragicomedia de, VIII, 838; siehe Celestina.
Callar hasta la ocasion, Komödie von J. Hurtado y Cisneros IX, 205.
Camacho, Clara, Autospielerin IX, 422.
Camboulin, F. R., über catalanische Literatur VIII, 220 ff.
Camila, Coloquio de, von L. de Rueda IX, 142. 168 ff.
Campana de Aragon, La, Drama von Lope de Vega X, 482 f.
Cáncer VIII, 685.
Cancionero König Alfons d. Weisen (X.) VIII, 401.
Cancionero de Baena VIII, 734 ff., de Lope de Stuñiga VIII, 755 ff.
Cancionero's VIII, 734 ff.
Canconer d'amor, catalonischer VIII, 765.
Canesma, de, siehe Boyl.
Cañete, Manuel, sein Namensverzeichniss von Farsen-Dichtern des 16. Jahrhunderts IX, 113 ff.
Cantares bélicos VIII, 20.
Cantigas König Alfonso's X. (des Weisen) VIII, 401.
Capa s. Comedias.
Capa y espada, Comedias de VIII, 850. IX, 56.
Capilla, Alonso de, Schauspieler IX, 219.
Caratula, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Carbonera, La, Drama von Lope de Vega X, 488.
Carboneros de Francia, Los, Drama von M. de Mescua X, 566.
Carcel de Sevilla, La, Entremes von Cervantes IX, 406 ff.
Carlos el Perseguido, Komödie von Lope de Vega X, 136 ff.
Carlos, El principe Don, Drama von Enciso X, 729.
Carlos V en Francia und La mayor desgracia del Emperador Carlos, Dramen von Lope de Vega X, 484.
Carlos V., La mayor hazaña de, Drama von Enciso X, 729.
Carpio, Bernardo del VIII, 56.
Carpio, Comedia de la libertad de España por Bernardo del, von J. de Cueva IX, 215.
Carrero, Puerto, Gedicht in Dialogenform VIII, 813 f.
Carro del Cielo, El, Jugenddrama von Calderon XI, 450.
Carros, fahrbare Schaubühnen bei den Frohnleichnamsspielen IX, 418.
Carvajal, Micael de IX, 125.
Casa con dos puertas mala es de guardar, Komödie von Calderon XI2 52 ff.
Casamento en la muerte, El, Drama von Lope de Vega X, 480.
Casarse por vengarse, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Casiri VIII, 112. 113. 144 f.
Castañar, García del, s. Del Rey abajo ninguno.
Castelvines y Monteses, Drama von Lope de Vega X, 340 ff.
Castigar por defender, Komödie von Rodr. de Herrera X, 727.
Castigo, El, de pensé que, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Castigo sin Venganza, El, Komödie von Lope de Vega X, 303 ff.
Castigo, De un, dos Venganzas, Komödie von J. P. Montalvan X, 562.

Castígos ó consejos, Libro de, von Prinz Don Juan Manuel VIII, 505 ff.
Castilien, seine Unabhängigkeitserklärung VIII, 71.
Castillejo, Cristobal IX, 117 ff.
Castro, Tragödie des Portugiesen Ant. Ferreira IX, 193.
Castro, Guillen de VIII, 685. X, 331. X, 636 ff. XI, 295. Benutzt Mescua X, 566.
Castrucho, El galante, Komödie von Lope de Vega IX, 637.
Castrucho, El Rufian, Komödie von Lope de Vega X, 91 ff.
Catalonien, Charakter seiner Bewohner VIII, 222. Literatur 223 ff.
Cautela contra cautela, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Cautivos de Argel, Los, Komödie von Lope de Vega nach Cervantes' Trato de Argel IX, 295.
Cavadonga, Höhle von VIII, 51. 59.
Cavallo, El, vos han muerto, Drama von Lope de Vega VIII, 751.
Celestina, Tragikomödie von Rodrigo Cota VIII, 567. 693. 719. 838 ff.
Celestina, Tragikomödie etc. Uebersetzungen VIII, 921; Umformungen 922; Nachahmungen 922 f.
Celos aun del aire matan, mythol. Drama von Calderon XI2, 360.
Celos con celos se curan, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Celos hasta los cielos, Los, y desdichada Estefania, Komödie von Lope de Vega (nicht von Guevara) X, 726.
Celos — El mayor Monstruo los — Drama von Calderon XI2, 553 ff.
Celosa de si misma, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Celoso prudente, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 119.
Cenobia, La gran, Drama von Calderon XI2, 365 f.
Centiloquio de Proverbios vom Marq. de Santillana VIII, 777.
Cepeda, Joaquin Romero de IX, 243 ff.
Cerco de Roma por el Rey Desiderio, El, Drama von L. V. de Guevara X, 725.
Cerco de Santa Fé, El, Drama von Lope de Vega X, 250 ff.
Certamen de Amor y Celos, Drama von Calderon VIII, 387. XI, 453.
Cervantes Saavedra, Miguel de IX, 258 ff.; los Tratos de Argel, Komödie 281 ff.; los Baños de Argel, Komödie 296 ff.; Numancia, Drama 302 ff.; Entretenida, Komödie 351 ff.; el Laberinto de Amor, Komödie 358 ff. Weitere Komödien 367 ff. Entremeses 374 ff. El retablo de las Maravillas 375 ff. La Cueva de Salamanca 381 ff. El viejo zeloso 387 ff. El Juez de los Divorcios 394 ff. Entremes del Rufian Viudo, llamado Trampagos 396 ff. Entremes de la Eleccion de los Alcaldes de Daganzo IX, 399 ff. Entremes de la guarda cuidadosa 400 ff. Entremes del Vizcaino fingido IX, 403 ff. La Carcel de Sevilla IX, 406 ff.
Cesar, El major triunfo de Julio, Komödie von Rodr. de Herrera X, 727.
Cetina, Gutierre de IX, 240.
Charakter der spanischen Sprache VIII, 97 ff.
Charakteristik in Lope's Dramen X, 521.
Chébihaverane, persische Schauspieler VIII, 201.
Chodzko üb. persisch-arabische Schauspiele VIII, 146. 192 ff. 196.
Christliche Religion und Drama VIII, 134 f.
Christnacht-Egloge des J. de la Encina IX, 12 ff; von Torres de Naharro IX, 90 f.

Cid, Poema del VIII, 302. 306. 317 ff.
Cid, le, von P. Corneille X, 653 f. 660 ff.
Cid el Campeador, siehe Diaz de Vivar.
Cid, Las hazañas del, Komödie von G. de Castro X, 639. 641.
Cid, Las mocedades del, Komödie von G. de Castro X, 639. 641. 653 ff.
Ciegos, dos, y un Mozo, Paso de, von Juan de Timoneda IX, 187 f.
Cierto por lo Dudoso, Lo, Komödie von Lope de Vega X, 381 ff.
Cigarral, El marqués de, Komödie von Solorzano X, 728.
Cisma, La, de Inglaterra, Drama von Calderon XI 2, 384 f.
Cisnero, Schauspieler IX, 580.
Cisneros, Alfonso de, Theaterdirector u. Schauspieler IX, 136. 137, 204 f.
Cisneros, Juan Hurtado y IX, 205.
Clarus, Ludwig, spanische Literaturgeschichte VIII, 115. 372 ff.
Classicisten von Sevilla im 16. Jahrh. IX, 192.
Classisch und Romantisch VIII, 20.
Clavijo, Don Bernardo, Kapellmeister IX, 625.
Cobarde mas valiente, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Coello, Antonio X, 731 f.
Cofradia de Pasion und C. de la Soledad veranlassen Theatervorstellungen zu wohlthätigen Zwecken IX, 134 f.
Collot d'Herbois bearb. den Alcalde de Zalamea unter dem Titel Le paysan perverti XI 2, 203.
Colon, La famosa Comedia del Nuevo mundo descubierto por Cristoval—, Komödie von Lope de Vega X, 54 ff.
Coloquio's von L. de Rueda IX, 168 ff.
Comedia habita Hispali in festo Corporis Christi, Jesuiten-Auto IX, 485.
Comedia á fantasia, Com. á noticia IX, 35.
Comedia de Figuron IX, 635. XI, 296.
Comedia heroica IX, 635.
Comedia Lucifer furens, Jesuiten-Auto IX, 485.
Comedia de magía, de teatro oder de tramoya IX, 162.
Comedia palaciega XI, 599.
Comedias de capa y espada VIII, 219. 850; novelescas 850; de costumbres 850; á noticia u. á fantasia IX, 35.
Comedias divinas y humanas IX, 635.
Comedias de ingenio IX, 635.
Comedias de Santos IX, 635.
Comedias de teatro, de magia oder de tramoya IX, 382.
Comedias de teatro, de ruido oder de cuerpo, Spectakelstücke IX, 635.
Comedieta de Ponza. s. Ponza.
Comendadores de Cordoba, Los, Drama von Lope de Vega X, 483.
Como han de ser los amigos, Komödie von Tirso de Molina XI, 119.
Comoedia, arab. Handschriften herausgeg. von Casiri, angebl. dramatischen Inhalts VIII, 144 f.
Comoedia de equo vendito, nicht arab., sondern ägyptischen Ursprungs, VIII, 145.
de Compugnantia Liber des Prudentius VIII, 118 ff.
Concilien, ihre politische Macht VIII, 37 f.
Condenado, El, por desconfido, Auto von Tirso de Molina IX, 182. XI, 120.
Condesa vandolera, La, Comödie von Tirso de Molina XI, 122.
Conflictus Vitiorum et Virtutum des Isidor von Sevilla VIII, 138 ff.
Confusa, La, verlorne Komödie von Cervantes IX, 266.

Confusion de un Jardin, La, Komödie von Moreto XI, 278 ff. 446.
Consejos y Documentos od. Proverbios morales des Rabbi Sem Tob VIII, 627 ff.
Constancia de Isabel, La, Komödie von Gongora IX, 556.
Constanza, Farsa de la, von Crist. Castillejo IX, 118 ff.
Convidad de Piedro, El, s. Burlador de Sevilla, El.
Convidado, El, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Cordoba, Gonzalo de IX, 58 ff.
Cordova, Don Lope de, Komödie von Lope de Vega X, 496 f.
Corneille, Peter, sein Cid X, 653 f. 660 ff.; sein Heraclius XI 2, 483 ff.; le Menteur, nach Alarcon's La verdad sospechosa XI, 37 f. 50 ff. Sein „Qu'il mourût" aus der Horaziern X, 330 ff. Siehe auch X, 313. 319 ff. Vgl. ferner unter Isabela.
Corneille, Thomas XI, 186.
Cornelia, Komödie nach Ariosto von Juan de Timoneda IX, 185.
Cornelia, Farsa von Andres Prado IX, 131.
Cornuto y Contento, Schwank von L. de Rueda IX, 142. 165 f.
Corona merecida, Drama von Lope de Vega X, 489 f.
Corrales (Schauspielhöfe) IX, 134.
Corro del Cielo, El, Drama von Calderon XI 2, 472.
Cortes de la Iglesia, Farsa del Sacramento de las IX, 453 ff.
Cortes, Las, de la Muerte, Auto von M. de Carvajal IX, 125.
Cosme von Oviedo, Erfinder der Theaterzettel IX, 8.
Costumbres, Comedias de VIII, 850.
Costüme u. Abzeichen der allegor. Autofiguren IX, 418 f. 422.
Cota, Rodrigo VIII, 185. 772. 818 ff. 838 ff.
Coups de l'Amour et de la Fortune, Komödie von Guinault und von Bois-Robert in der Bearbeitung nach Calderon's Lances de Amor y Fortuna XI 2, 173.
Crestia, El, des Patriarchen Ximenes VIII, 227 f.
Criadas, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Crisol de la Verdad, El, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Cristo, Las pruebas de, Auto von M. de Mescua X, 567.
Cronica rimada VIII, 302. 306. 317.
Crueldad por el honor, La, Komödie von Alarcon XI, 2.
Cruz de Angeles VIII, 62 ff.
Cruz en la Sepultura, La = Calderon's La Devocion de la Cruz, Lope de Vega zugeschrieben XI 2, 495.
Cueva, Juan de IX, 183. 193 ff. Theilt die Komödie in vier Jornadas 195 f. El Saco de Roma, geschichtl. Drama IX, 198 ff. El Infamador, Komödie IX, 204 ff.
Cueva de Salamanca, La, Entremes von Cervantes IX, 381 ff.; von Alarcon 382 f. XI, 2.
Culteranismo (Gongora'scher Styl) IX, 549.
Cultisten, Anhänger des Gongora IX, 548.
Curioso impertinente, El, Komödie von G. de Castro X, 639. 641.
Custodia, Farsa IX, 130.

Daganzo, Entremes de la Eleccion de los Alcaldes de, von Cervantes IX, 399 ff
Dama Duende, La, Komödie von Calderon XI, 262. XI 2, 34 ff.
Danse Macabre VIII, 257.
Danza de la Muerte, Farsa von Juan de Pedraza IX, 443 ff.

Danza general de la Muerte VIII, 260 ff.
Danza del santisimo nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo, Farsse von Pedro Suarez de Roblez IX, 183.
Danzas habladas VIII, 252 ff.
Dar la vida por su Dama = Sex, El Conde de.
Débat, le, du corps et de l'ame VIII, 258.
Decime im Drama verwendet X, 523.
Decorationen, bewegliche IX, 8.
De enemigo el primer consejo, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
De fuera vendrá quien de casa nos echara, Komödie von Moreto XI, 259. 335 ff.
Del cielo vien el buen Rey, Komödie von Rodr. de Herrera X, 727.
Del Rey abajo ninguno, Drama von Rojas Zorilla XI, 186. 234 ff.
Delectoso, El, Sammlung von Schwänken des L. de Rueda IX, 142.
Desde Toledo a Madrid, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Desden con el Desden, El, Komödie von Moreto VIII, 220. IX, 38. XI, 260. XI, 412 ff.
Desdichado en fingir, El, Komödie von Alarcon XI 2, 30.
Desengaño, El mayor, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Desgracias del rey Don Alfonso el Casto, Drama von M. de Mescua X, 566. 567.
Desposorios de Cristo, Los, Aut. sacram. von Juan de Timoneda IX, 460. 470 ff.
Desposorios de Josef, Auto de los IX, 452 f.
Despreciar lo que se quiere, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Desprecio, Los Milagros del, Komödie von Lope de Vega X, 210 ff.
Devocion de la Cruz, La, Drama von Calderon XI 2, 174. 178. 495 ff.
Diablo, El, predicador y mayor contrario amigo, Komödie von Luis de Belmonte Bermudez X, 613 ff.
Dialoge VIII, 801 ff. 813 f. 814. 841 ff.
Dialogo entre el Amor y el Viejo von Rodrigo Cota VIII, 841 ff.
Dialogo del nacimiento, s. nacimiento.
Diamantes, Los tres, Drama von Lope de Vega X, 493.
Diamonte, Anagramm für Timoneda.
Diaz de Vivar, Rodrigo, der Cid VIII, 67. 72. 298 ff. 306 ff.
Dichoso, El desenganado, Komödie von G. de Castro X, 639.
Dido, s. Elisa.
Dido y Eneas, Komödie von G. de Castro X, 639.
Diego, El lindo Don, Komödie von Moreto XI, 261. 295 ff.
Dina, El robo de, Drama von Lope de Vega X, 491.
Doctor simple, El, Zwischenspiel von Lope de Vega X, 513 f.
Domingo de Silos, La Vida de Santo, von Gonz. de Berceo VIII, 365 f.
Domaires de Matico, Los, Komödie von Lope de Vega X, 248 ff.
Donas que envió Adan á nuestro Señor, Auto de las IX, 442.
Doncella Teodor, Ritterdrama von Lope de Vega VIII, 685.
Doncella, Pastor y Caballero, Farsa von Lucas Fernandez IX, 95 f.
Doncellas, Las, de Simancas, Drama von Lope de Vega X, 481.
Donde hay agravios no hay celos, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186. 230 ff.
Donna Diana, siehe Desden con el desden.
Don Quixote, nach ihm bearbeitete Dramen XI, 280.

Dorotea, dialogisirter Roman von Lope de Vega IX, 500 ff.
Drama und christliche Religion VIII, 134 f.
Dramatiker des 16. Jahrhunderts, Namenregister von solchen IX, 113 ff. 241 ff.
Dreitheilung der Komödie, Erfinder derselben IX, 183.
Duelo de honor y amistad, Komödie von Jacinto de Herrera X, 727.
Dueno de las Estrellas, El, Komödie von Alarcon XI, 2.
Duquesa constante, La, Drama von Fr. Tarrega X, 550 ff.
Duquesa de la Rosa, Comedia de la, von Alfonso de la Vega IX, 175 f.

Eco y Narciso, mythol. Drama von Calderon XI2, 359.
Edelmann, der zum Hirten gewordene, Ekloge von J. de Enzina VIII, 143.
Egloga del escudero que se torna pastor u. egl. de los pastores que se tornan palaciegos von J. de Enzina VIII, 143.
Eglogas des J. de la Encina IX, 2 ff.
Egytto, La salida de, Drama von Lope de Vega X, 491.
Eleccion por la virtud, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Eliberis s. Illiberis.
Elisa Dido, Tragödie von Cr. Virués IX, 233.
Emaus, El Castillo de, Auto sacram. von Juan de Timoneda IX, 460.
Embidia de la nobliza, La, Drama von Lope de Vega X, 484.
Empeños de un Acaso, Los, Komödie von Calderon XI2, 109 ff.
Empeños de un engaño, Los, Komödie von Alarcon XI, 2.
Empeños del Mentir, Los, Komödie von A. de Mendoza X, 586 ff.
Enamorados, Farsa de los, IX, 130.
Encina, Juan de la, Verf. von Eklogen VIII, 143. IX, 2 ff. — Angebl. Verf. eines Drama's zur Vermählungs-Feier Ferdinand's und Isabella's d. Katholischen IX, I. — Sein Cancionero IX, 2 f. — Seine Christnacht-Egloga IX, 12 ff. — Passions-Egloga IX, 16 ff.
Enciso, Don Diego Jimenes X, 729.
Endemoniada, La, Entremes von Lope de Vega X, 514 f.
Eneas de Dios, El, y caballero del Sacramento, geistl. Drama von Moreto XI, 443.
Enemiga favorable, La, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Enemigos hermanos, Los, Komödie von G. de Castro X, 639.
En esta vida todo es verdad y todo mentira, Drama von Calderon XI2, 464 ff.
Engañados oder Engaños, Komödie von L. de Rueda IX, 142. 158 ff.
Engañarse engañando, Komödie von G. de Castro X, 639.
Engañòs, Los, de un Engaño y Confusion de un papel, Komödie von Moreto XI, 259.
Enrique el Doliente, Don, Drama von sechs Verfassern X, 732.
Entendimiento Nino, Farsa del Sacramento de IX, 446 ff.
Entführung, die bestrafte, bearb. nach El Alcalde de Zalamea XI2, 202.
Entre bobos anda el juego. (Don Lucas de Cigarral.) Komödie von Rojas Zorilla XI, 186. 211 ff.
Entremés de un Ciego, un Mozo y un Pobro von Juan de Timoneda IX, 186 f.
Entremés, erstes, IX, 185. 186. 414.
Entremeses des Cervantes IX, 374 ff.; von Lope de Vega X, 510 ff.
Entretenida, Komödie von Cervantes IX, 351 ff.

Enxemplos, el Libro de los VIII, 549.
Enzina s. Encina.
Epifania, Representacion de la fiesta de la VIII, 285.
Era espanola oder des Augustus VIII, 27.
Era de Dios, La nueva, y Tamorlan de Persia, Drama von L. V. de Guevara X. 725.
Ercilla, Alonso de, sein Epos: La Araucana X, 485 f.
Erro y Aspiroz, Don Juan Bat., über das Alter des Baskischen VIII, 78 f.
Escarmientos para el cuerdo, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Esclava de su Galan, La, Drama von Lope de Vega X, 500.
Esclavo del demonio, El, Drama von M. de Mescua X, 566.
Esclavos libres, Los, Komödie von Granados IX, 580.
Escondido, El, y la Tapada, Komödie von Calderon XI2, 118 ff.
Escriva, sein Gesprächspoem VIII, 814.
Esemplar mayor de la desdicha, El, Drama von Lope de Vega X, 492.
Espada s. Comedias.
Español, El Gallardo, Komödie von Cervantes IX, 367.
Española, La belligera, Komödie von Ricardo del Turia X, 704.
Espigadera, La mayor, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Espinele = Decime, im Drama gebraucht X, 523.
Espiritu Santo, La prospera fortuna und La adversa fortuna del Caballero del, Komödien-Dilogie von J. Grájales X, 705.
Esposo fingido, El, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Estatua de Prometeo, La, mythol. Drama von Calderon XI2, 361.
Estilo culto = Gongorismus IX, 549.
Esto si que es negociar, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Estrella de Sevilla, La, Drama von Lope de Vega X, 356 ff.
Eufemia, Komödie von L. de Rueda IX, 142. 144 ff.
Euripides' Hekabe übers. von P. de Oliva IX, 127.
Euskarische Sprache = baskische Sprache.
Evangelistas, Farsa del Sacramento de los cuatro IX, 451.
Exaltacion de la Cruz, La, Legendendrama von Calderon XI2, 381 ff.
Examen de Maridos, Komödie von Alarcon XI, 2.

Farcen VIII, 240. — Von Lucas Fernandez IX, 94 ff.
Farsas u. Autos IX, 121.
Fantasia, Comedia á, IX, 35.
Favores del Mundo, Los, Komödie von Alarcon XI, 2. 7 ff.
Febler, s. Febrer.
Febo, Caballero de, Drama von Rijas VIII, 685.
Febrer oder Febler, Febrier, Mosen VIII, 21. 230.
Fe, La, no ha menester armas ó venida del Inglés á Cadix, Komödie von Rodr. de Herrera X, 727.
Fe pagada, La, Komödie von Ricardo del Turia X, 704.
Fée, Aucto, de la, en loor del Sanctisimo Sacramento, von Juan de Timoneda IX, 460. 462 ff.
Felipe IV. als dramatischer Dichter X, 732.
Fenix de Salamanca, La, Komödie von M. de Mescua X, 566. 574 ff.
Fernandez, Lucas IX, 91 ff. — Seine Farsen IX, 94 ff.
Fernandez, Micaela, Autospielerin IX, 422.

Ferreira, Antonio (Portugiese) IX, 193.
Ferrer de Cardina s. Turia.
Festspiele, allegorische VIII, 716 ff.
Fianza satisfecha, La, geistl. Drama von Lope de Vega X, 504 f.
Fidea, Farsa von Fr. de las Navas IX, 131.
Fiera, La, el rayo y la piedra, mythol. Drama von Calderon XI 2, 360.
Fieras afemina amor, Drama von Calderon XI 2, 364.
Fiestas IX, 635.
Fineza contra Fineza, mythol. Drama von Calderon XI 2, 362.
Figueroa, Don Diego de Cordoba y, XI, 262.
Figura, El majorozgo, Komödie von Solorzano X, 728.
Figuron, Comedia de XI, 296.
Filis, La, Tragödie von Lup. Argensola IX, 247. 258.
Filomena, Tragikomödie von J. de Timoneda IX, 186. 188.
Firmeza en la hermosura, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Flores, Las, de Don Juan s. Juan.
Florisbella, La torre del, Komödie von Solorzano X, 728.
Florizel de Niquea, Don, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Francesilla, Komödie von Lope de Vega, führt zuerst den Gracioso ein IX, 297.
Francisco de Madrid IX, 111 f.
Fron- oder Frohnleichnamsspiele VIII, 143. 218. 244. Ihre Aufführung unter Karl III. verboten XI 2, 648. Siehe auch Autos sacramentales.
Fuego de Dios en el querer bien, Komödie von Calderon XI 2, 143.
Fuente, Tomas de la, Schauspieldirector IX, 137.
Fuente de la Gracia, Farsa Sacramental de IX, 443.
Fuente Ovejuna, Drama von Lope de Vega X, 483 f.
Fuente de los siete Sacramentos, Aucto de la, von Juan de Timoneda IX, 460. 465 ff.
Fuerza de la costumbre, La, Komödie von G. de Castro X, 639. 640.
Fuerza del interes, La, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Fuerza lastimosa, La, Komödie von Pinedo IX, 580. — Drama von Lope de Vega X, 394 ff.
Fuerza de la sangre, La, Komödie von G. de Castro X, 639.

Galan agradecido, Le, Komödie von Lope de Vega IX, 571.
Galan sin dama, El, Komödie von A. H. de Mendoza X, 586.
Galan, tramposo y pobre, Komödie von S. Barbadillo X, 728.
Galan, valiente y discreto, Komödie von M. de Mescua X, 565 ff.
Gallofa, La, ein Gastmahl-Auto IX, 485.
Galvez, Theaterdirector IX, 137.
Ganar amigos, Komödie von Alarcon XI, 2. 52 ff.
Ganasa, ital. Schauspieler, in Madrid IX, 135. 137.
Garcilaso de la Vega IX, 104 ff.
Garrote mas bien dado, El, andrer Titel für El Alcalde de Zalamea.
Gatos, Libro de los VIII, 550 ff.
Gay saber, siehe Saber.
Geistliche sollen nicht bei weltl. Schauspielen mitwirken VIII, 242.
Gerona, Darstellungen von Mysterien in der Kirche zu, im 14. Jahrh VIII, 244 ff.
Gil, Don, de las calzas verdes, Komödie von Tirso de Molina XI, 122, 142 ff.
Gitana melancolica, La, Komödie von G. Aguilar X, 537 ff.
Gitana de Menfis, La, Drama von Montalvan VIII, 359.

Gloria d'Amor, La Comedia de VIII, 233 ff.
Gobineau, Conte de, über die persisch-arabischen Téaziés VIII, 214 ff.
Godinez, Doctor Felipe X, 715 ff.
Golfo, El, de las Sirenas, mythol. Drama von Calderon XI 2, 360.
Gomez, Antonio Enriquez VIII, 184.
Gongora y Argote, Don Luis de VIII, 29. IX, 547 ff.
Gonzales, Hernan, Theaterdirector u. Schauspieler IX, 136.
Gonzales, El conde Fernan, Drama von Lope de Vega X, 479 f.
Gonzalez, Fernan VIII, 71. — Poema del F. G. 441 f.
Gonzalo de Cordoba IX, 58 ff.
Gracioso, Figur des, angebl. von Lope de Vega eingeführt IX, 297; vgl. 164. XI, 30.
Gràjales, Licenciat Juan X, 705 ff.
Granados, Verf. d. Komödie Los esclavos libres IX, 580.
Granados, Juan, Theaterdirector und Schauspieler IX, 136.
Grandezas, las, de Alexandro, Drama von Lope de Vega VIII, 387.
Graslin, L. Fl., Ueber die iberische und baskische Sprache VIII, 75 f.
Guadelupe, La Virgen de, Komödie von F. Godinez X, 715.
Guante de Donna Blanca, El, Drama von Lope de Vega X, 356. 493.
Guarde cuidadosa, Entremes de la, von Cervantes IX, 400 ff. — Komödie von Miguel Sanchez X, 530 ff.
Guardate del Agua mansa, Komödie von Calderon XI, 550 ff.
Guevara, Luis Velez de VIII, 485. 685. X, 722 ff. XI 2, 276. 299.
Guinault, Les Coups de l'Amour et de la Fortune, Komödie nach Calderon's Lances de Amor y Fortuna XI 2, 173.
Habladores, Los dos, Entremes von Cervantes IX, 406. 409 ff.
Halcon de Federigo, Drama von Lope de Vega X, 356. 493.
Hakem I., Emir VIII, 57 f.
Hallewi, ben, s. Jehuda.
Hardy, Alexandre, Verf. franz. Schauspiele nach span. Schablone XI 2, 307.
Hecuba triste, nach Euripides' Hekabe, von P. de Oliva IX, 127.
Hendekasyllaben mit Kettenreim im Drama X, 525.
Heraclius von Pierre Corneille u. Calderon's 'En esta vida todo es verdad y todo mentira' XI 2, 483 ff.
Hercules y Medea, Tragödie (Tragödien?) des Seneca, übersetzt von Mosen Antonio Villaragut VIII 249.
Heredero de Cielo, El, Auto von Lope de Vega X, 510.
Hermano, El honrado, Drama von Lope de Vega X, 313 ff.
Hermosura aborrecida, La, Komödie von Lope de Vega X, 155 ff.
Herodes, Vida y muerte de, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Herrera, verschiedene Dramatiker dieses Namens X, 727.
Herrera, Don Jacinto X, 727.
Herrera, Rodrigo de VIII, 421. X, 727.
Hija del aire, La, Drama von Calderon XI 2, 486 ff.
Hija, La, de Carlos V., Drama von Mira de Mescua X, 565.
Hijo, El, de los leones, Drama von Lope de Vega X, 495.
Hijo, El, del Sol Faeton, mythol. Drama von Calderon XI 2, 361.
Hijo obediente, El, Komödie von M. Beneyto X, 721 f.
Hijo prodigo, El, Auto von Lope de Vega X, 470.

Himenea, Komödie von B. Torres de Naharro VIII, 905. IX, 34. 41 ff.
Hipolita, anonyme Komödie IX, 116.
Hirten, die, welche Hofleute werden, Ekloge von J. de Enzina VIII, 143.
Hirten- und Krippenspiele in Spanien im 15. und 16. Jahrh. VIII, 143.
Hochzeit des Kassem, Die, persisch-arabische Téazié VIII, 217.
Hofdichter und Hofpoesie, arabische, in Spanien VIII, 166 ff.
L'Hom enamorat y la fembra satisfeta, Tragödie von M. D. Maseó VIII, 248.
Hombre de mayor fama, El, Drama von M. de Mescua X, 566.
Honorare für Auto's IX, 419.
Honras a Lope de Vega, Komödie des Herzogs von Sessa IX, 613.
Horaces, Les, von P. Corneille X, 313, 319 ff.
Horozeo, Sebastian de IX, 640 ff.
Hospital de los Podridos, El, Entremes des Cervantes IX, 406. 408 f.
Humboldt, W. v., über die baskische Sprache VIII, 76.
Humildad, La nueva, ó la nuera humilde, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Humildad soberbia, La, Komödie von G. de Castro X, 639.
Huerta de Juan Fernandez, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Huete, Jayme de IX, 115.
Hussein, Imam, s. Kopf.

Jacinta, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34. 84 ff. — Eines Unbekannten IX, 115.
Jacinto, La pastoral de, Schäferspiel von Lope de Vega X, 501.
Jacob, Los trabajos de, Drama von Lope de Vega X, 491.
Jacobina ó benedicion de Isaac, Komödie von Damian de Vegas IX, 177.
Jago, St., de Compostella VIII, 30 f.
Jaime (Jacob) I. v. Catalonien, seine Chronik in lemosin. Sprache VIII, 224 f.; sein Buch der Weisheit 227.
Janja, La tierra de, Schwank von L. de Rueda IX, 166 f.
Javrégui, Juan de VIII, 21.
Iberische Sprache VIII, 75.
Idacius, Bischof VIII, 30.
Jehuda ben Hallewi VIII, 175 ff.
Jerusalem, La, Drama von Cervantes IX, 350.
Jesuiten-Autos IX, 482 ff.
Iglesia, La, Auto sacram. von Juan de Timoneda IX, 460.
Illiberis, Concil zu VIII, 37.
Imposible, El mayor, Komödie von Lope de Vega X, 23 ff.
Incipit Parabola Coenae, anonymes Auto IX, 482 ff.
Industria y la Suerte, La, Komödie von Alarcon XI, 2. 20 ff.
Ines de Castro, Tragödie von Mexía de la Cerda X, 722.
Infamador, El, Komödie von J. de Cueva IX, 204.
Infantes de Lara, Los siete, Tragödie von J. de Cueva IX, 217.
Ingenio, Comedias de = C. de Capa y Espada IX, 635.
Inglés, Venida del, á Cadiz s. Fe, La, no ha menester armas.
Introito in den Komödien des B. Torres de Naharro IX, 35; bei Lope de Rueda IX, 131.
Iob, Auto de la Patiencia de, IX, 442.
Iob, Los trabajos de, Auto von F. Godinez X, 715.
Jonatás, Tragedie de, von V. D. Taneo IX, 125.
Jornadas, Benennung der Acte seit B. Torres de Naharro IX, 35.
José, El mejor esposo San, Komödie von G. de Castro X, 630.

Josef de las mugeres, El, Drama von Calderon XI2, 601 f.
Josefina, Tragödie von Micael de Carvajal IX, 125; anonyme Farsa IX, 130.
Joseph's Traum und Verkauf, Mysterie VIII, 247.
Joya de las montañas, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Iranzo, Conetable Lucas de, als Schauspieler IX, 11.
Irlos, Conde de, Ritterdrama von Guillen de Castro VIII, 685. X, 639.
Isaac, El divino, Auto sacram. von F. Godinez X, 715.
Isaac, Primero y segundo, Auto von Calderon XI2, 630 ff.
Isaak's Opferung, Mysterie VIII, 247.
Isabel, Santa, Reina de Portugal, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Isabela, La, Tragödie von Lup. Argensola IX, 247 ff.; verglichen mit Corneille's Polyeucte 253 f.
Isidor von Sevilla VIII, 40. 127 ff.; seine Soliloquia 133 ff.; de conflictu Vitiorum et Virtutum VIII, 138 ff.; seine Verurtheilung der Schauspiele und Schauspieler VIII, 142.
Isidor, San, Labrador de Madrid, Auto von Lope de Vega IX, 607 f.
Isla Barbara, La, Komödie, angeblich von Miguel Sanchez X, 530.
Juan, Las flores de Don, Drama von Lope de Vega X, 106.
Juan de Austria, El Señor, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Juana de Napoles, La Reyna, Drama von Lope de Vega X, 492.
Juana, Santa, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Judenverfolgungen VIII, 39 f.
Judia de Toledo, La, s. Paces, Las.
Jüdische Poesie in Spanien VIII, 174 ff.
Jueces de Castilla, Los, VIII, 71; Komödie von Moreto XI, 260.
Juegos de escarnios VIII, 242.
Juez de los Divorcios, El, Entremes von Cervantes IX, 394 ff.
Julian, Erzbischof von Toledo VIII, 44 f.
Jupiter vengado, Drama von Enciso X, 730.
Justicia en la piedad, La, Komödie von G. de Castro X, 639.
Justiciero, El valiente, Tragikomödie von Moreto XI, 387 ff.
Juvencus, Vettius Aquilinus VIII, 30. 117 f.
Juveniano, Aucto del Emperador VIII, 548.
Juventud de San Isidor, La, Komödie von Lope de Vega IX, 602 ff.

Karageuz, persisches Puppenspiel VIII, 193.
Karl Martell VIII, 51.
Karrenprobe = Theaterprobe zu d. Frohnleichnamsspielen IX, 420.
Kassem, siehe Hochzeit.
Kassiden, arabische VIII, 165.
Komödie, Eintheilung in Com. á noticia und Com. á fantasia durch B. Torres de Naharro IX, 35. Com. novelescas VIII, 850. Königskomödien IX, 51. Mantel- u. Degenkomödien VIII, 219. 850. IX, 56.; Heroische K. IX, 635.
Kopf, Der, des Imam Hussein, persische Téazié VIII, 203 ff.
Krippenspiele im 15. u. 16. Jahrh. VIII, 143.

Laberinto de Amor, El, Komödie von Cervantes IX, 358 ff.
Laberinto de Creta, El, mytholog. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.
Laberinto (Labyrintho), El, von Juan de Mena VIII, 761 ff.
Lacayos ladrones, Los, Schwank von L. de Rueda IX, 142.

Lagos de San Vicente, Los, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Lamentatio animae peccatricis von Isidor v. Sevilla VIII, 133 ff.
Lances de Amor y Fortuna, Komödie von Calderon XI 2, 161 ff.
Larramendi, Manuel de, über das Alter der baskischen Sprache VIII, 77.
Laura perseguida, Komödie von Porras IX, 580; von Lope de Vega X, 497 ff.
Laurel del Apolo, El, mythol. Drama von Calderon XI 2, 354.
Lazaro, Vida y muerte de San, Drama von M. de Mescua X, 565.
Lealtad contra la invidia, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Lebrixa, Marcelo de, Verf. von Mysterien VIII, 143.
Legenden VIII, 353 ff.
Lena ó el Celoso, Komödie von Uz de Velasco VIII, 847. 923.
Lengua Lemosina VIII, 72. 73.
Lessing über das Stück: El conde de Sex X, 732 f.
Leys d'Amors VIII, 232.
Liga, La santa, Drama von Lope de Vega X, 484 f.
Limosinisches Idiom VIII, 72.
Lindabridis, El castillo de, Drama von Calderon XI 2, 586 ff.
Lira, im Drama vorkommende Strophenform X, 524.
Lises de Francia, Las, Drama von M. de Mescua X, 566.
Lo que puede una sospecha, Drama von M. de Mescua X, 566. 567.
Lo que son mujeres, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186. 197 ff.
Lobo, El pastor, y cabaña celestial, Auto sacrament. von Lope de Vega X, 468 f.
Locos de Valencia, Los, Komödie von L. de Vega IX, 563. 568 ff.
Locusta, Komödie von J. de Malara IX, 183.
Lontys, persisch-arab. Stegreifspieler VIII, 192.
Loores de Nuestra Señora von Gonz. de Berceo VIII, 370 f.
Loores y Milagros de Nuestra Señora von König Alfons d. Weisen (X.) VIII, 401.
Lorenzo, Juan, Segura de Astorga VIII, 386 ff.
Lorenzo, Martirio de San von Gonz. de Berceo VIII, 368 ff.
Lopez, Fernan, Autospieler IX, 422.
Loyola, Juan Bautista IX, 241.
Lucanor, Conde, von Don Juan Manuel VIII, 494. 534 ff. Komödie von Calderon 534.
Lucidario, El, des Königs Sancho IV. VIII, 487 ff.
Lucrecia, Tragödie (Farsa) von Juan Pastor IX, 122 f.
Luna de la Sierra, La, Komödie von L. V. de Guevara X, 724.
Lullus, Raimundus VIII, 230 f.

Macabeo, Judas, romant. geschichtl. Drama von Calderon XI 2, 367 ff.
Macias, Don, el Enamorado VIII, 725 ff.
Magico prodigioso, El, Drama von Calderon XI 2, 389 ff.
Magna, Aucto del VIII, 368. IX, 436.
Mahoma, El profeta, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Maid of the mill von Beaumont u. Fletcher X, 356.
Mal casados de Valencia, Los, von Guillen de Castro X, 331. 639.
Malara, Juan de IX, 182 f.
Manganilla de Molilla, La, Komödie von Alarcon XI, 2.
Mantel- und Degenlustspiel, spanisches VIII, 219.
Mantua, El Marques de, Drama von Lope de Vega X, 493.

Manuel, Don Juan VIII, 494 ff. Sein Libro de castigos ó consejos 505 ff. Uebrige Schriften 520 ff.
Marcela, la infeliz, Tragödie von Cr. de Virués IX, 236 ff.
March, Ausias, Nachahmer Petrarca's VIII, 232.
Mari-Hernandez, La Gallega, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Maria, Duelo de la Virgen, von Gonz. de Berceo VIII, 381.
Maria Egipciaca, Vida de Santa, Legende VIII, 354 ff.
Marido asegurado, El, Komödie von Don C. Boil X, 625 ff.
Marien, die drei, Mysterie VIII, 246.
Marina, Francisco Martinez, über den Ursprung der spanischen Sprache VIII, 84 ff.
Marmol de Felisardo, El, Drama von Lope de Vega X, 356. 494.
Marques de Mantua, Drama von Lope de Vega VIII, 685.
Marta la piadosa, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Martinho, auto de San, Mysterie von Gil Vicente VIII, 284.
Martyrium d. heil. Stephan, dargestellt in d. Kirche zu Gerona VIII, 245.
Mas constante, La, Komödie von J. P. Montalvan X, 562.
Mas merece quien mas ama, Komödie von A. H. de Mendoza X, 586.
Mas pesa el Rey que la sangre, Drama von Velez de Guevara VIII, 485. X, 724.
Mascaron, Spottspiel VIII, 246 f.
Maseó, Mosen Domingo VIII, 248 f.
Mateo, San, en Etiopia, Auto von F. Godinez X, 715.
Mayquez, Isidoro, Schauspieler XI, 233.
Medea, Los encantos de, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Medicis de Florencia, Los, Drama von Enciso X, 729.
Medico de su honra, El, Drama von Calderon XI2, 241 ff.
Medora, Komödie von L. de Rueda IX, 142. 162 ff.
Mejor amigo el muerto, El, Calderon's Antheil an dieser Komödie XI, 450.
Mejor está que estaba, Komödie von Calderon XI, 466 ff.
Melancolico, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Melindres de Belisa, Los, Komödie von Lope de Vega X, 258 ff.
Melodrama, erstes spanisches IX, 625 ff.
Mena, Juan de VIII, 754. 759 ff.
Mendoza, Don Antonio Hurtado de, X, 586 ff.
Mendoza, Iñigo Lopez de, Marqués de Santillana s. Santillana.
Mendoza, Algunas hazanas de las muchas de Don Garcia Hurtado de, Komödie zum Theil von Luis de Belmonte Bermudez X, 613.
Menecmos oder Menemnos, Nachbildung von Plautus Menächmen durch Juan de Timoneda IX, 184 f.
Mercador amante, El, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Merlin, incantos de, Komödie von A. R. de Artieda IX, 242.
Mesa retonda, Drama von Luis Velez de Guevara VIII, 685.
Mescua, Don Mira de X, 565 ff. XI2, 466.
Metamorfosea, Comedia, von J. R. de Cepeda IX, 244 ff.
Mexía de la Cerda X, 722.
Milagros del desprecio, Los, Lustspiel von Lope de Vega X, 210 ff.
Milagros de Nuestra Señora von Gonzalo de Berceo VIII, 360. 362 f. 371 ff.

Millan de la Cogolla, La Vida de San von Gonz. de Berceo VIII, 366 f.
Mingo Revulgo, satyrischer Hirtendialog, von Rodrigo Cota VIII, 772. 819 ff.
Miranda, Luis de IX, 178 ff.
Moallakat-Poesie der Araber VIII, 164 ff.
Molina, Tirso de (Padre Tellez) VIII, 484. IX, 182. Siehe auch Tirso.
Molinier, Guillaume, Troubadour VIII, 232.
Montalvan, Dr. Juan Perez VIII, 359. 685. X, 561 ff.
Montañesa, La, Komödie von Santander IX, 580.
Montescos y Capletes s. Vandos de Verona.
Montesinos, Nacimiento de, Ritterdrama von Guillen de Castro VIII, 685. X, 639.
Montiano y Luyando, Agustin de IX, 128.
Monstruo de los jardines, El mythol. Schauspiel von Calderon XI2, 314 ff.
Moral in der Komödie XI, 61 ff.
Moralitäten VIII, 240.
Moreto y Cavañas oder Cabaña, Augustin VIII, 220. XI, 258 ff.
Moscovia, El gran Duque de, Drama von Lope de Vega X, 492.
Moselina, Farsa del Sacramento de IX, 438 ff.
Motamid, al, VIII, 150. 185 ff.
Moza de Cantaro, La, Komödie von Lope de Vega X, 289 ff.
Mozaraber VIII, 60.
Mozo de España, El mejor, Drama von Lope de Vega X, 484.
Mudarse por mejorarse, Komödie von Alarcon XI, 2.
Muerte, Las cortes de la, Auto X, 620.
Muger, La, que manda en casa, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Muger por fuerza, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Mugeres sin hombres, Las, mythol. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.
Mukallid, persische Schauspieler VIII, 201.
Muntaner, Ramon, seine Chronik VIII, 228 f.
Mysterien und Moralitäten VIII, 240.
Mysterienspiele des M. de Lebrixa VIII, 143.
Mythologische Stücke von Lope de Vega X, 492.
Mythologische Stücke oder Opern von Calderon XI2, 306 ff.

Nabucodonosor, La mayor soberbia humana de, Auto von M. de Mescua X, 567.
Nacimiento, Dialogo del von Torres de Naharro IX, 90 f.
Nacimiento de Urson y Valentin, Ritterdrama von Lope de Vega VIII, 685.
Nadie fie su secreto, Komödie von Calderon XI2, 19 ff.
Naharro, Bartolomé de Torres IX, 33 ff. Einführung des Prologs durch ihn IX, 35. S. Komödien IX, 34. Serafina IX, 35 ff. Trofea 38 ff. Himenea VIII, 905. IX, 41 ff. Aquilana IX, 51 ff. Calamita IX, 57 ff. Soldatesca 82 f. Tinelaria 83 f. Jacinta 84 ff.
Narciso en su opinion, El, Komödie von G. de Castro X, 639. 640. XI, 295.
Navarro oder Nabarro, Erfinder beweglicher Decorationen IX, 8.
Navas, Francisco de las IX, 131.
Negro del mejor amo, El, Drama von M. de Mescua X, 566. 567.

Ni Amor se libra de amor, mythol. Drama von Calderon XI2, 359.
Nicolas de Tolentino, San, geistl. Komödie von Lope de Vega X, 501.
Niña de Gomez Arias, La, Komödie von L. V. de Guevara X, 724. XI2, 276. 299. — Drama von Calderon XI2, 275 ff.
Niña de Plata, Komödie von Lope de Vega IX, 617 ff.
Niñez de San Isidro, La, Komödie von Lope de Vega IX, 598 ff. X, 488.
Niño inocente de la Guardia, El, Drama von Lope de Vega X, 505 ff.
Niquea, La Gloria de, Ritterdrama von Villamediana VIII, 685.
Nise (Ines de Castro) laureada, Tragödie von Jeronimo Bermudez IX, 192.
Nise (d. h. Ines [de Castro] lastimosa, Tragödie von Jeronimo Bermudez IX, 192 f.
No hay amigo para amigo, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
No hay burlas con amor, Komödie von Calderon XI2, 134 ff.
No hay burlas con las mugeres, ó casarse y vengarse, Komödie von M. de Mescua X, 567.
No hay peor sordo que el que no quiere oir Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
No hay ser padre siendo rey, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
No hay vida como la honra, Komödie von J. P. Montalvan X, 561 ff.
No puede ser, Komödie von Moreto XI, 261.
No son los recelos celos, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Noticia, Comedia á IX, 36.
Novelas ejemplares des Cervantes, Dramen darnach IX, 272.
Novelescas, Comedias VIII, 850. 905.
Novios de Hornachuelos, Los, Drama von Lope de Vega X, 483.
Nuevo mundo, Comedia del s. Colon.
Numancia, Drama von Cervantes IX, 302 ff.
Numancia destruida, von Ign. Lopez de Ayala IX, 347.

Oberamtmann, Der, und die Soldaten, nach dem Alcalde de Zalamea bearb. von Stephanie d. Jüngern XI2, 203.
Obispillo (Bischöfchen), Farsse VIII, 245.
Obligados y ofendidos, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Obligar contra su sangre, Drama von M. de Mescua X, 566.
Ocasion, La, hace al ladron, Komödie von Moreto XI, 259.
Octave im Drama X, 524.
Oliva, Fernan Perez de IX, 124 ff.
Olivar, La Dama de, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Oper, erste durchgängig gesungene in Spanien XI2, 360.
Ordoñez, Don Diego, s. Sancho.
Orfea, anonyme Komödie IX, 130.
Orfeo, El divino, Auto sacram. von Calderon XI2, 659 ff.
Oria Virgen, Vida de Santa, von Gonz. de Berceo VIII, 382 f.
Orosius von Tarragon VIII, 30.
Ortiz, Agustin IX, 115.
Osio von Cordoba VIII, 30.
Osorio, Francisco, Theaterdirector IX, 137.
Osterspiele VIII, 242. 284.
Othello von Shakspeare und der Arzt seiner Ehre von Calderon XI2, 256. 260 ff.
Otton, La Imperial de, Drama von Lope de Vega X, 492 f.
Oveja perdida, Aucto de la, Auto sacramental von Juan Timoneda IX, 460 ff.

Oviedo, La gran Sultana Catalina de, Komödie von Cervantes IX, 371.

Paces, Las, de los reyes y la Judia de Toledo, Drama von Lope de Vega X, 276 ff. 567.
Padre engañado, El, Entremes von Lope de Vega X, 511 ff.
Pagar y no pagar, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Palabras y Plumas, Komödie von Tirso de Molina XI, 120. 123 ff.
Palacios de Galiana, Los, Drama von Lope de Vega X, 493.
Paliana, Farsa, von J. de Timoneda IX, 188.
Paliza, la generosa, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Palmerin de Oliva, Ritterdrama von Montalvan VIII, 685.
Pamphilus, dialogisirte Liebeselegie VIII, 567. 851 ff.
Pan, del, y del Palo, Auto sacram. von Lope de Vega X, 465 ff.
Para vencer amor querer vencerlo, Komödie von Calderon VIII, 727.
Paraiso, del, y del inferno, Tragicomedia alegorica IX, 130.
Parallelismus in den spanischen Dingen VIII, 8 ff.
Parecido, El, Komödie von Moreto XI, 259. 444.
Paredes oyen, Las, Komödie von Alarcon XI, 2. 3. 62 ff.
Partidas, Las siete, Alfonso's X. VIII, 425 ff.
Pasos, Schwänke, von L. de Rueda IX, 142.
Passions-Egloga des Juan de la Encina IX, 16 ff.
Pastor, Juan IX, 122 f.
Pastor fido, El, Drama von A. Coello und Andern X, 732.
Pastor de Menandra, El, Komödie von Don Carlos Boil X, 626.
Paul de Santa Maria (Schelomo Halevi), Erzbischof v. Burgos VIII, 182f.
Pavia, El cerco de, y prision del Rey Francisco, Komödie von Tarrega X, 551.
Paysan perverti, Le, franz. Bearbeitg. des Alcalde de Zalamea von Collot d'Herbois XI 2, 203.
Pechos privilegiados, Los, Komödie von Alarcon XI, 2.
Pedraza, Juan de, Verf. einer Farsa „Der Todtentanz" VIII, 283.
Pedrosa, Juan de IX, 183. 444.
Peele, Robert, sein David and Bethsabe im Vergleich zu Calderon's Los cabellos de Absalon XI 2, 546 ff.
Pejor está que estaba, Komödie von Calderon XI, 507 ff.
Pelayo VIII, 48. 51.
Peligrar en los remedios, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Peña de la Francia, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Peñafiel, Damian Arias de, Autospieler IX, 422.
Peralforja, Farsa del Sacramento de IX, 433.
Perez, Luis, el Galego, Komödie von Calderon VIII, 251.
Peribañez y el Comendador de Ocaña, Drama von Lope de Vega X, 483.
Perro del Hortel, El, Komödie von Lope de Vega X, 182 ff.
Perseguido, El, Komödie von Lope de Vega IX, 580.
Perseo, Fabula de, mythol. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.
Persiles y Segismunda, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Philipp IV. s. Felipe IV.
Pichekhans, Chorknaben in den persischen Téazié's VIII, 200.
Pilgerdramen VIII, 240.
Pinedo, Autospieler IX, 422.
Pinedo, Schauspieldichter IX, 580.

Pintor de su deshonra, El, Drama von Calderon XI 2, 63 ff. — Auto sacr. 663 ff
Pio Quinto, La milagrosa Eleccion de San, Drama von Moreto XI, 443.
Pitagoras, El nuevo, Drama von Lope de Vega X, 494 f.
Placida y Vitoriano, Farse von Juan de Encina IX, 31 ff.
Pluto des Aristophanes übers. von P. S. Abril IX, 126.
Pobreza no es Vileza, Komödie von Lope de Vega IX, 499.
Poitiers, Schlacht bei VIII, 51.
Polifemo, El, Auto sacr. von J. P. Montalvan X, 562.
Polyeucte, der, des Corneille s. Isabela.
Ponza, Comedieta de, vom Marques de Santillana VIII, 675. 781 ff.
Por el sotano y por el torno, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Porfiar hasta morir, Drama von Lope de Vega X, 487.
Porras, Verf. d. Komödie Laura perseguida IX, 580.
Portuguez, El mas galan, Drama von Lope de Vega X, 490.
Prado, Andres IX, 131.
Prado, Sebastian de, Schauspieldirector XI 2, 307.
Prado de Valencia, El, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Pragmatica del Pan, la, oder Aucto de la Fée von Juan de Timoneda IX, 462 ff.
Premio de la misma pena, El, Komödie von Moreto XI, 259.
Prendas de Amor, Coloquio von L. de Rueda IX, 142. 170 f.
Pretender con pobreza, Komödie von G. de Castro X, 639.
Pretendiente al revés, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Primero soy yo, Komödie von Calderon XI 2, 133 f.
Principe constante, El, Drama von Calderon XI 2, 512 ff. 544 ff.
Principe despeñado, El, Drama von Lope de Vega X, 481 f.
Principe esclavo, El, ó Escanderbech, Drama von L. V. de Guevara X, 725.
Principe de Fez, El gran, Drama von Calderon XI 2, 400 ff.
Principe perfeto, El, Drama von Lope de Vega X, 490.
Principe tiranó, El, Komödie u. Tragödie von J. de Cueva IX, 215 ff.
Principe vicioso, El, Komödie von A. R. de Artieda IX, 242.
Priscillianus von Avila VIII, 31.
Privar contra su gusto, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Privilegio de las mujeres, El, Komödie von Coello im Verein mit Anderen X, 732.
Prodiga, Comedia, von Luis de Miranda IX, 178 ff.
Prodigios, Los tres majores, Drama von Calderon XI 2, 306 ff.
Profankomödien, als Auto's benutzte IX, 427.
Progne y Filomena, Komödie von G. de Castro X, 639. — Komödie von Rojas Zorilla XI, 186. 188.
Propaladia des B. Torres de Naharro IX, 33.
Provençalische, das, als Muttersprache der romanischen Sprachen VIII, 91 f.
Proverbios morales oder Consejos y Documentos des Rabbi Sem Tob VIII, 627 ff. Centiloquio de Proverbios des Marqués de Santillana VIII, 777.
Prudencia en la Mujer, Drama von Tirso de Molina VIII, 484. XI, 121. 174 ff.
Prudentius Clemens, Aurelius, von Zaragoza VIII, 30. 118 ff.
Prueba de las Promesas, la, Komödie von Alarcon VIII, 538.

Prueva de los procesos, La, Komödie von Alarcon XI, 2.
Psiquis y Cupido (für Madrid), Auto sacr. von Calderon XI 2, 660 f. — (für Toledo) ebend.
Psychomachia des Prudentius VIII, 118 ff.
Puente de Montible, La, Drama von Calderon XI 2, 584.
Puente del Mundo, La, Auto von Lope de Vega X, 510.
Pulgar, Hernando de, fälschlich als Verf. der Coplas de Mingo Revulgo genannt VIII, 819 f.
Purgatorio de San Patricio, Drama von Calderon XI 2, 366 ff.
Púrpura, La, de la rosa, mythol. Drama von Calderon, die erste durchgängig gesungene span. Oper XI 2, 360.

Quanto se estima el honor, Komödie von G. de Castro X, 639.
Querellas, Libro de las von Alfonso X. VIII, 417.
Querer por solo querer, Komödie von A. H. de Mendoza X, 586.
Quien engaña más á quien, Komödie von Alarcon XI, 30.
Quien habló pagó, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Quien da luego da dos veces, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Quien mal anda, en mal acaba, Komödie von Alarcon XI, 106.
Quien mas miente medra mas, Komödie von A. H. de Mendoza X, 586.
Quien no cae no se levanta, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Quijote (Don) de la Mancha, Komödie von G. de Castro X, 639.
Quinas de Portugal, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Quinta de Florencia, La, Komödie von Lope de Vega X, 356. 493.
Quintille im Drama X, 523.

Radiana, Komödie von Agust. Ortiz IX, 115.
Rana, Juan, Autospieler IX, 422.
Rawia's, arabische Rhapsoden VIII, 150.
Raynouard über das Provençalische als Muttersprache des Romanischen VIII, 91.
Reccared, Westgothenkönig VIII, 33 ff.
Redondille VIII, 262 ff.; im Drama X, 523.
Reim, Gebrauch desselben VIII, 264.
Reina despues de morir, Drama von L. V. de Guevara X, 723.
Regles de amor y parlament de un hom y una fembra, Drama von M. D. Maseó VIII, 249.
Remediador, El, Zwischenspiel von Lope de Vega X, 515 f.
Remedio en la Desdicha, El, Komödie von L. de Vega IX, 585. X, 356. 493.
República al revés, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Resureccion del Salvador, Mysterie VIII, 284.
Retablo de las Maravillas, El, Entremes von Cervantes IX, 375 ff.
Rey, El, sin Reyno, Drama von Lope de Vega X, 492.
Reyes Magos, adoracion de los tres, Mysterie VIII, 284. 293 ff.
Reyna de los Reyes, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Reynaldos, La pobreza de, Drama von Lope de Vega X, 493.
Reys d'Orient, Libro de los tres VIII, 284. 285. 286 ff.
Ribas, Schauspieler IX, 136.
Ribera, El gran Patriarca Don Juan de, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Rico e Pobre trocados, Nebentitel von Las flores de Don Juan.

Rico avuriente, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Rijas VIII, 685.
Rimado de Palacio von P. de Ayala VIII, 655 f.
Riojas, Francisco VIII, 29.
Rios, Autospieler IX, 422; Schauspieldichter IX, 580.
Rios, Amador de los, spanische Literaturgeschichte VIII, 40. 112. 113. 172.
Ritterbücher VIII, 682 ff.; geistliche 685.
Ritterschauspiele VIII, 685.
Roblez, Pedro Suarez de IX, 183.
Robo de Helena, El, Entremes von Lope de Vega X, 516 f.
Rocaberti, Fra VIII, 233.
Rodomonte, Los celos de, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Rodrigo Alonso, Juan de, oder Juan de Pedrosa IX, 183.
Rodriguez, Alonso, Theaterdirector u. Schauspieler IX, 136.
Rodus, El cerco de, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Rojas, Fernando VIII, 724. Fortsetzer der Celestina VIII, 839. 844 ff. 868 ff. X, 356.
Rojas Zorilla, Francisco de XI, 185 ff.
Rois, Juan Arcipreste de Fita, s. Ruiz.
Roldan, La mocedad de, Drama von Lope de Vega X, 493.
Roma abrasada, Drama von Lope de Vega X, 490.
Romantik und Classicität VIII, 20.
Romanze, im Drama gebraucht X, 523.
Romanze, die VIII, 262 ff. Romanzen u. Romanzensammlungen VIII, 326 ff.
Romeo und Julia X, 340 ff.
Romera de Santiago, La, Kom. von Tirso de Molina (nicht von Guevara) X, 726.
Roncesvalles, Schlacht im Thale VIII, 52.
Rosa, Prado de la, Schauspieldirector XI 2, 307.
Rosa', Santa, del Perú, Drama von Moreto XI, 259. 443.
Rosalina, Farsa, von J. de Timoneda IX, 189.
Rotrou XI, 187.
Rouzékhan, Prologsprecher in den persischen Téazié's VIII, 200.
Roxas, s. Rojas.
Rueda de la Fortuna, Drama von M. de Mescua X, 566. XI 2, 466.
Rueda, Lope de IX, 131 ff.; Verf. der ersten span. Zauberkomödie IX, 162. Schreibt zuerst seine Stücke in Prosa IX, 171 ff.
Rufian Castrucho, El, Komödie von Lope de Vega X, 91 ff.
Rufian cobarde, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Rufian dichoso, El, Komödie von Cervantes IX, 369.
Rufian Viudo, Clamado Trampajos, Entremes del, von Cervantes IX, 396.
Ruiz, Juan, Erzpriester von Hita VIII, 553 ff.

Saber, gay, VIII, 231. Las joas del gay saber 232.
Saco de Roma, El, geschichtl. Drama von J. de Cueva IX, 198 ff.
Sacramento de Morelina, Farsa del VIII, 368.
Sacrificio de la Misa, Del, von Gonz. de Berceo VIII, 367 f.
Sainete IX, 419; so viel als Entremes; s. dieses.
Sajonia, La duquesa de, Kom. vom jüngeren Guevara X, 726.
Salas, Ant. Gonzales de IX, 126.
Salcedo, Francesco, Schauspieler und Theaterdirector IX, 136.

Saldaña, Schauspieldirector IX, 136. 137. 215.
Sanchez, Miguel, El Divino X, 530 ff.
Sancho (IV.), Castigos é Documentos del Rey Don VIII, 474 f. El Lucidario 487 ff.
Sancho, muerte del rey don, y reto de Zamora por don Diego Ordoñez, Komödie von J. de Cueva IX, 216.
Sangre, La inocente, Drama von Lope de Vega X, 483.
Sangre leal de los Montañeses de Navarra, La, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Santander, Verf. der Komödie La Montañesa IX, 580.
Santiago, Voto de, y Batalla de Clavijo, Drama von Rodr. de Herrera VIII, 421.
Santillana, Marqués de VIII, 19. 21. 775 ff.; Proverbios 777 ff.; Comedieta de Ponza 781 ff.; dialogo de Bias contra Fortuna 801 ff.; sonstige Werke 805 ff.
Santo y Sastre, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Santob, s. Sem Tob.
Saviesa, Le libre de, des Königs Jaimes I. VIII, 227.
Scarron. Seine Komödie La fausse apparence nach Calderon XI, 549.
Scévola, Libertad de Roma por Mucio, Komödie von J. de Cueva IX, 219 f.
Schack, Friedr. v., über arab. Kunst u. Poesie in Spanien VIII, 113 f. 164 ff. Seine Eintheilung und Skizzirung der Dramen Lope de Vega's X, 477 ff. Urtheil über Lope's Lustspiele 500.
Schäferspiele Juan's de Encina IX, 2 ff.
Schaubühne, ständige bürgerliche IX, 133 f. 136 f.
Schaubühnen, fahrbare, s. Carros.
Schauspiele und Schauspieler, ihre Verdammung durch Isidor von Sevilla VIII, 142. Durch Gesetze beschränkt 1644 XI, 259 f.
Schauspieler, acht verschiedene Arten derselben IX, 138 ff. Italienische, unter Ganasa, in Madrid IX, 135. Gewerbsmässige IX, 12. Bei den Frohnleichnamsspielen IX, 417 f.
Schauspielergarderobe bei den Autos sacramentales IX, 418.
Schröder, Fr. L., sein Amtmann Graumann, oder die Begebenheiten auf dem Marsch, nach dem Alcalde de Zalamea XI 2, 202.
Sebastian, San, El soldado del Cielo, Auto von F. Godinez X, 715.
Secreto á Voces, El, Komödie von Calderon XI, 281 ff.
Segura de Astorga, s. Lorenzo.
Selva de Amor sin Amor, La, Melodrama von Lope de Vega IX, 625.
Selvage, Komödie von J. R. de Cepeda IX, 243.
Sem Tob, Rabbi, angebl. Verf. der Danza general de la Muerte VIII, 277. Consejos y Documentos 627. Doctrina christiana 643. 644 ff.
Semejante á si mismo, El, Komödie von Alarcon XI, 2. 30 ff.
Semiramis, La, Drama von Lope de Vega XI 2, 495.
Semiramis, La gran, Tragödie von Cristóbal de Virués IX, 221 ff.
Seneca, alte spanische Uebersetzungen s. Tragödien IX, 126. Trojanerinnen, übers. von Ant. Gonzales de Salas IX, 126.
Séneca de España, El segundo, y Principe don Carlos, Komödie von J. P. Montalvan X, 562.
Serafina, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 35 ff. Eines Unbekannten IX, 116 f.

Serafina, Tragödie von Alonso de la Vega IX, 174 f.
Serrallonga, El Catalan, Drama von A. Coello, im Verein mit Anderen verfasst X, 732.
Sertorius, Quintus VIII, 22 f.
Sevilla, Schule von, befolgt im Gegensatze zur Schule von Toledo die classische Richtung im Drama IX, 191 f.
Sex, El Conde, Drama von Antonio Coello X, 731 f.
Seyano, Amor, privanza y castigo, y fortunas de, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Shakspeare, Heinrich IV. 2. Theil IV, 4 u. Calderon's Los cabellos de Absalon II, 9. 10. XI 2, 549 ff. — Sein Othello und Calderon's Arzt seiner Ehre XI 2, 256. 260. ff. — Romeo u. Julie X, 340 ff. 437 ff. — und die Celestina VIII, 855. 858 f.
Siempre ajuta la vertad, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Sin honra no hay amisdad, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Sin honra no hay valentia, Komödie von Moreto XI, 259.
Siga, La, Auto sacrament. von Lope de Vega X, 468.
Signos, De los, que apareceran ante del Juicio von Gonz. de Berceo VIII, 371.
Silva, im Drama vorkommende Versart X, 524.
Simancas, Las Doncellas di, Tragödie von Lope de Vega VIII, 367.
Skelton, seine Darstellung des Satans in The Nigromansir im Vergleich der im Magico prodigioso Calderon's XI 2, 441.
Soldatesca, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34. 82 f.
Soldato, El, Komödie von Alcaráz IX, 580.
Soliloquia des Isidor von Sevilla VIII, 127. 133 ff.
Solorzano, Don Alonso de Castillo X, 728.
Sonett im Drama X, 524.
Sophokles' Elektra übers. von P. de Oliva IX, 126.
Sordo, Farsa llamada del, Komödie von L. de Rueda IX, 142 f.
Spectakelstücke IX, 635.
Spottspiele, geistliche VIII, 242.
Sprache, spanische, ihre Anfänge VIII, 71 ff.; baskische 75; iberische 75; limusinische 72. 73. Etymologie des Spanischen 82 ff. Charakter der span. Sprache VIII, 97 ff.
Sprichwörter u. Sprichwörter-Sammlungen, spanische VIII, 548 ff.
Stephan, Martyrium des heil., Mysterie VIII, 245.
Stephanie d. Jüngere bearb. den Alcalde de Zalamea unter d. Titel: Der Oberamtmann u. die Soldaten XI 2, 203.
Streit zwischen Körper und Seele VIII, 258.
Stuñiga, Lope de, sein Cancionero VIII, 755 ff.
Sueños hay, que Verdad son, Frohnleichnamsspiel von Calderon XI 2, 449.
Suerte sin esperanza, La, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Suertes trocados, Las, y torneo venturoso, Komödie von Fr. Tarrega X, 551.
Susana, Komödie von Juan de Pedrosa IX, 183. 444.
Sylva, Antonio de, Pseudonym des Fray Jeronimo Bermudez IX, 193.
Symbolische Dramen Calderon's XI 2, 364 ff.
Synoden, ihr Einfluss auf die weltlichen Angelegenheiten VIII, 37.
Synonyma des Isodor von Sevilla = Soliloquia.

Tanco, Vasco Diaz, Verf. von biblischen Tragödien VIII, 249. IX, 125.
Tanto es lo de mas como lo de meno, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Tänze, spanische VIII, 250 ff.; am Frohnleichnamsfest IX, 421.
Tanzlieder, spanische VIII, 252 ff.
Tárrega, Doctor Francisco X, 550 f.
Teatro del Mundo, El gran, Auto von Calderon XI 2, 609 ff.
Téazié, persisch-arabische Mysterie VIII, 146. 192. 196. 200 ff.
Teba, Conde de, Erzbischof von Toledo, veranlasst ein Verbot der Frohnleichnamsspiele XI 2, 648.
Tebaida, anonyme Komödie IX, 117.
Tejedor de Segovia, Il, Komödie von Alarcon XI, 2. 20. 78 ff.
Tellez, Gabriel VIII, 251; siehe Tirso de Molina.
Tellos de Meneses, Los, Drama von Lope de Vega X, 140 ff.
Temaeha, persisch-arabische Farsse VIII, 192.
Templarios, Los, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Tendenzkomödie XI, 62 ff.
Terenz, übersetzt von P. S. de Abril IX, 185.
Ternario Sacramental, Sammlung von Auto's von Juan de Timoneda IX, 186.
Ternarios sacramentales des Juan de Timoneda IX, 459 ff.
Teruel, Los amantes de, Drama von J. P. Montalvan X, 562.
Terzine im Drama X, 524.
Tesoro, El libro del, von Kön. Alfons X. VIII, 279. 401 f. 408 ff.
Tesorino, Komödie von Jayme de Huete IX, 115.
Theater (und Circus) verdammt von Isidor v. Sevilla VIII, 142. Einrichtung der ersten in Madrid IX, XI. 2. 137. Uebergang desselben von einem kirchlichen und Hof- zu einem bürgerlichen Institut IX, 133 f.; ständige in Madrid IX, 136 f. Beschränkende Verordnungen aus dem Jahre 1644 XI, 259 f.
Theaterdichter-Honorar IX, 419.
Theater-Pacht IX, 419.
Theaterzettel IX, 8.
Theatervorstellungen durch fromme Brüderschaften zu wohlthätigen Zwecken IX, 134 f.
Thubal, Kain's Sohn, angebl. Stammvater der Spanier VIII, 77. 80.
Ticknor, Georg, spanische Literaturgeschichte VIII, 116.
Timbria, de, Coloquio von L. de Rueda IX, 142.
Timoneda, Juan de, seine Autos sacramentales IX, 184 ff. IX, 459 ff.
Tinelaria, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34. 83 f.
Tirso de Molina (Fray Gabriel Tellez) XI, 114 ff.
Tobias, Los trabajos de, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Toda es dar en una casa, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Todo es enredos Amor, Komödie von Moreto XI, 261 ff.
Todo suce al reves, Komödie von Luys Alvarez, Grundlage von Calderon's Pejor está que estaba XI, 541 f.
Todo es ventura, Komödie von Alarcon XI, 2. 23 ff.
Todtentänze VIII, 256 ff.
Toledo, Concile zu VIII, 37. 39. Schule von, als Pflegstätte des volksmässigen Drama's im Gegensatz zur Schule von Sevilla IX, 191 f.
Tolomea, Komödie von Alonso de Vega IX, 173 f.

Traicion, La, busca el castigo, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Trampa adelante, Komödie von Moreto XI, 260. 370 ff. 444.
Trampagos, s. Rufian Viudo.
Trapacera, Farsa, von J. de Timoneda IX, 189.
Trato, El oder Tratos, Los, de Argel, Komödie von Cervantes IX, 281 ff.
Tres justicias en una, Las, geschichtl. Drama von Calderon XI 2, 175 ff.
Trofea, Komödie von B. Torres de Naharro IX, 34.
Troubadoure in Spanien VIII, 72 f. 222 ff. 231; verschiedene Gruppen derselben 750 ff.
Trovadores, s. Troubadoure.
Tunez, El cerco de, Komödie, angeblich von Miguel Sanchez X, 531.
Turia, Ricardo del, Pseudonym des Don Ferrer de Cardina X, 699 ff.
Turiana, Sammlung komischer Theaterspiele von Juan de Timoneda IX, 185.
Turquesca, La gran, Drama von Cervantes IX, 350.

Un Castigo en tres Venganzas, Komödie von Calderon XI2, 174 f.
Ungria, El animal de, Drama von Lope de Vega X, 495.
Unica, La, Drama von Cervantes IX, 350.
Urde Molos, Pedro de, Komödie von Cervantes IX, 371 ff.
Ursprache Spaniens VIII, 80 f.
Uz de Velasco VIII, 847. 923.

Valencia, Scenische Darstellungen in VIII, 248.
Vamba, El Rey, Tragödie von Lope de Vega X, 1 ff.
Vander, Don Juan, Decorationsmaler IX, 625.
Vandos de Verona, Los (Montescos y Capletes), Drama von Rojas Zorilla XI, 253 ff.
Vega, Alonso de la IX, 173 ff.
Vega Carpio, Frey Lope Felix de, VIII, 387. 685. 751. Sein Leben IX, 489 ff. Eintheilung seiner Dramen X, 636 f.; nach Schack X, 477. Seine Dramen X, 1 ff. Seine Autos sacramentales X, 465 ff. Seine Entremeses X, 510 ff. Lope als Dramatiker X, 517 ff. Seine Schauspiele verdammt XI, 260. Verfasser des Alcalde de Zalamea? XI2, 202ff. 208. 211f. 235. Lope de Vega und Calderon XI2, 211 f. 217.
Vega, El Comendador IX, 176.
Vega, Garzilasso de la VIII, 21.
Vegas, Fray Damian de IX, 177.
Velasquez, Alonso, Schauspieldirector u. Theaterdichter IX, 134. 136. 137.
Velez XI, 187.
Vellon, El Consumo del, Frohnleichnamsspiel IX, 428.
Vellocino de Oro, El, mythol. Schauspiel von Lope de Vega X, 492.
Venganza de Agamenon, La, (Sophokles' Elektra) von Perez de Oliva IX, 126.
Venganza, La discreta, Drama von Lope de Vega X, 490.
Venganza honrosa, La, Komödie von G. Aguilar X, 538.
Venganza de Tamar, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Ventura con el nombre, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 122.
Ventura sin buscalla, La, Drama von Lope de Vega X, 495.
Ventura te dé Dios, hijo, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Verdad averiguada, La, y engañoso casamiento, Komödie von G. de Castro X, 639.

Verdad sospechosa, La, Komödie von Alarcon XI, 36 ff.
Verdadero amante, El, Schäferspiel von Lope de Vega X, 501.
Verdugo, El mas impropio, Komödie von Rojas Zorilla XI, 186.
Vergonzoso en Palacio, El, Komödie von Tirso de Molina XI, 131 ff.
Versarten im span. Drama VIII, 261 ff. X, 523 ff.
Verso suelto im Drama X, 524.
Versos de arte mayor im Drama X, 525.
Viage del alma, Representacion moral von Lope de Vega X, 470 ff.
Vicente, Gil, VIII, 284. IX, 40 f. 433 f.
Vicente, Vida e martirio de San, Komödie von Ricardo del Turia X, 704.
Vicio en los extremos, El, Komödie von G. de Castro X, 639.
Vida, La, es sueño, symbol. Drama von Calderon XI 2, 436 ff. — Auto sacram. 663. 666 ff.
Vidriana, Komödie von Jayme de Huete IX, 115.
Viejo zeloso, El, Entremes von Cervantes IX, 387 ff.
Vilaragut, Mosen Antonio VIII, 249.
Villalobos, Francisco Lopez de IX, 123 f.
Villamediana VIII, 685.
Villana de la Sagra, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 121.
Villana de Vallescas, La, Komödie von Tirso de Molina XI, 120.
Villano en su Rincon, El, Komödie von Lope de Vega X, 222 ff.
Villegas, Estevan de VIII, 21.
Villena, Enrique, Marqués de VIII, 19. 21. 249. 716 ff.
Villena, Lo que queria ver el Marqués de, Komödie von Rojas Zorilla VIII, 724. XI, 186.
Villéyas, Schauspieler IX, 580.
Viol puni, Le, franz. Bearbeitg. des Alcalde de Zalamea XI 2, 202.
Virgen de la Aurora, La, Komödie von Moreto XI, 259.
Virginia y Apio Claudio, Tragödie von J. de Cueva IX, 219.
Virués, Cristóbal de IX, 220 ff. Tragödie Semiramis 221 ff. Elisa Dido 233 ff. La infeliz Marcela 236 ff. Atila furioso 239 ff.
Viseo, El Duque de, Drama von Lope de Vega X, 490.
Viuda Valenciana, La, Komödie von L. de Vega IX, 563 ff.
Vizcaino fingido, Entremes del, von Cervantes IX, 403 ff.
Volkssprachen, romanische VIII, 94 ff
Votos, Los, del Pavon VIII, 656.

Wamba, König, Tragödie von Lope de Vega X, 1 ff.
Weihnachtsspiele VIII, 242. 284. IX, 11.

Ximenes, Patriarch VIII, 227 f.

Yo por vos, y vos por otro, Komödie von Moreto XI, 353 ff.
Yost, Maese, aragonischer Trovador, ein Nativitätsspiel von ihm IX, 11.
Yusuf, Poema de VIII, 449 f.

Zanja, La terra de, Schwank von L. de Rueda IX, 142.
Zarzuela, El Valle de la, Auto von Calderon IX, 428.
Zauberkomödie, erste spanische IX, 162; von Alarcon IX, 382.
Zelos — Comedia famosa de la casa de los Zelos, y selvas de Ardenia, Komödie von Cervantes IX, 368.
Zeloso, El viejo, Entremes von Cervantes IX, 387 ff.
Zeidun, Ibn VIII, 190 f.
Zorilla, Rojas IX, 188. Siehe auch Rojas.
Zwischenspiele von Lope de Vega X, 510 ff.

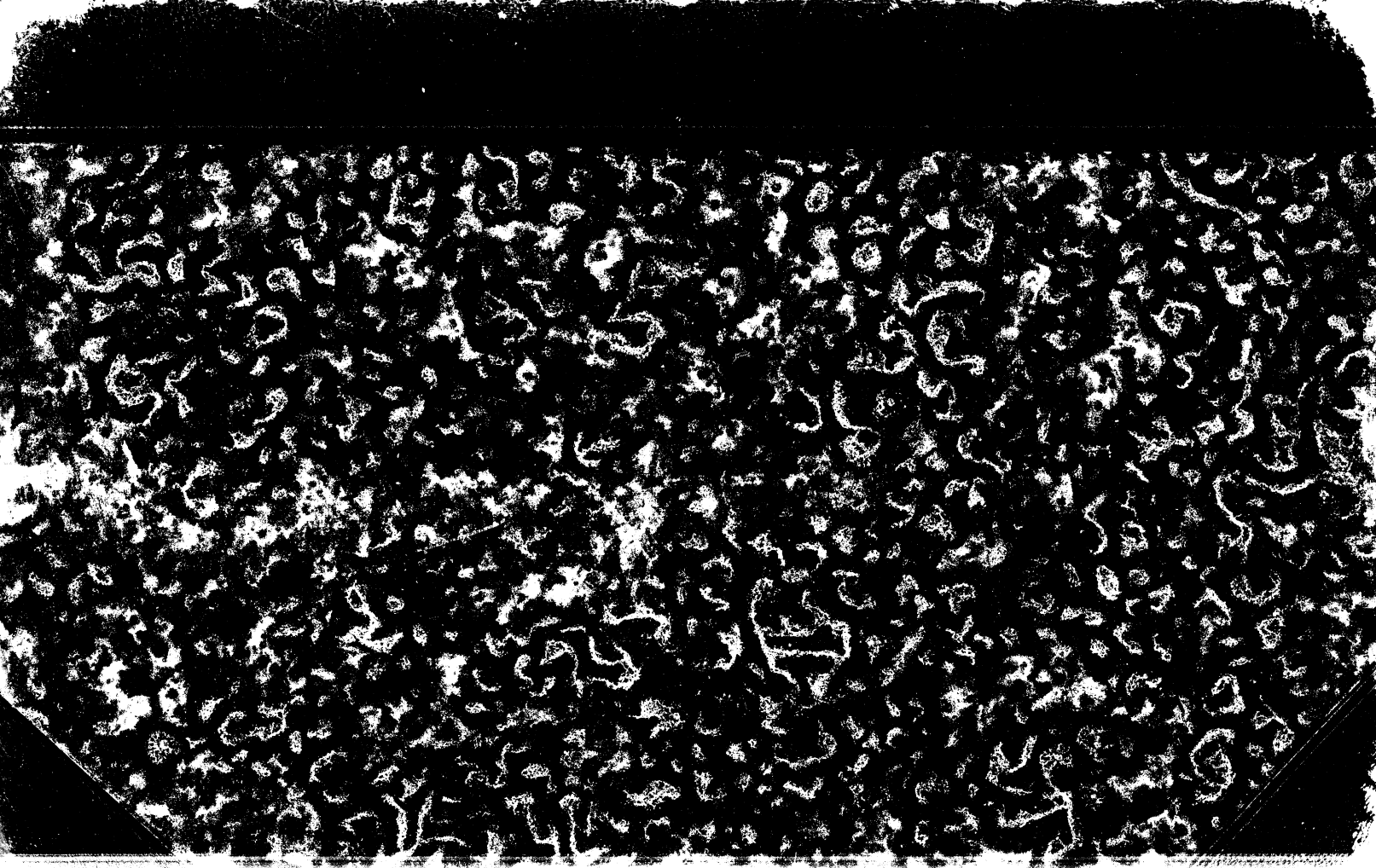
Leipzig,

Druck von Hundertstund & Pries.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01637 0721

822.9
K64
vol.11,2

Klein

Geschichte des dramas

22445